



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE HISTORIA**

***EL GRUPO DE LOS SIETE AUTORES DRAMÁTICOS:  
PROPUESTA PARA UN TEATRO MEXICANO.***

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADA EN HISTORIA**

**P R S E N T A:**

**NADIA XIMENA LÓPEZ VELASCO**

**CIUDAD DE MÉXICO**

**2022**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“No queremos ni una vida sin cultura, ni una cultura sin vida; sino una cultura  
viviente.”

**Samuel Ramos.**

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y Letras por ser mi casa durante tantos años, por acogerme y permitirme descubrir el mundo de las humanidades y las artes dentro de sus aulas.

A mis padres por el apoyo incondicional. A mi padre, aunque estés en otro plano de la existencia, no puedo dejar de agradecerte por el amor, la paciencia, los consejos y esa complicidad tan nuestra. A mi madre, por ser mi ejemplo y fortaleza.

Un agradecimiento muy especial a César por la comprensión, el apoyo y la motivación para terminar de escribir estas páginas y sobre todo por acompañarme a emprender un nuevo camino. A mis amigos, Viry por la escucha, los consejos y por estar a mi lado en cada idea o proyecto, sin ti esta tesis y otras muchas cosas no serían posibles. A Diana, Isabel, Koh y Ramón, por ser mi hogar en este camino. A Tania Ximena por la hermandad.

Agradezco infinitamente a mis profesores, quienes marcaron mi desempeño profesional y de quienes aprendí el gusto por la investigación. En primer lugar a la Dra. Evelia Trejo y al Dr. Álvaro Matute por ser motivo de inspiración y pilares fundamentales en mi formación como historiadora. A Guillermina Fuentes por la complicidad que nos ha unido a lo largo del tiempo tanto en el teatro como en la Historia. También a Daniel Vargas Parra por el conocimiento compartido que transformó mi manera de ver y entender el arte.

Mi más profundo agradecimiento al Mtro. Edwin Alcantara, la Dra. Lucrecia Infante, la Mtra. Diana Pérez Palacios y la Mtra. Guillermina Fuentes por sus comentarios y acompañamiento en este proceso.

**Índice.**

**Introducción.**

***I. Panorama del teatro en la Ciudad de México 1900-1930.***

***II. El Grupo de los Siete Autores Dramáticos.***

Los integrantes.

El Manifiesto.

***III. La cultura del México posrevolucionario. La Formación de una nueva cultura.***

Mexicanizar la escena teatral.

***IV. El Grupo de los Siete Autores Dramáticos. Entre la innovación y la tradición.***

El Grupo de los Siete y la Comedia Mexicana.

***V. La historicidad del Grupo de los Siete Autores Dramáticos.***

**Reflexión final.**

**Bibliografía**

**Anexos**

## **Introducción.**

Los escenarios del México posrevolucionario fueron habitados por varios creadores escénicos que desarrollaron diferentes propuestas de acuerdo a la época. La historia del teatro mexicano guarda un recuento de grupos, dramaturgos, actores, escenógrafos, directores y personas que labraron el camino de las artes escénicas durante las décadas de 1920 y 1930.

En 1926 en la vida teatral de México estuvo presente un conjunto de dramaturgos que de manera oficial se conocieron como el *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*. Integrado por Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Ricardo Parada de León, Victor Manuel Diez Barroso, Lázaro Lozano García y Carlos Lozano García. Su propuesta estaba enfocada en la creación de un teatro mexicano a partir del desarrollo y difusión de la dramaturgia nacional.

La agrupación declaró en su manifiesto artístico, la necesidad de crear un teatro mexicano, que sostuviera tal denominación no por la región donde se representa, sino por ser creación de autores de origen nacional, también por abordar posturas y temáticas que atendieran a las necesidades del México posrevolucionario.

Esta afirmación ha sido una invitación a reflexionar sobre el término “mexicano” dentro del teatro producido en territorio nacional después de la Revolución. Abordar lo mexicano en la época posrevolucionaria se vincula con la idea de nación y con la concepción de ser mexicano. Existen diversas definiciones y posturas respecto a tal concepto. En las artes escénicas también tiene sus propios matices y representaciones.

La presente tesis aborda el concepto de nacionalismo, a partir de indagar cómo se manifestó en el teatro, con la intención de comprender qué implicó en las artes escénicas y si se puede considerar como tal la propuesta del *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*.

Asimismo, al hablar de lo nacional, se revela un problema de índole historiográfico que rodea a la agrupación. Esta cuestión tiene origen en la década de 1920 y estará todavía presente en la historiografía posterior a la época. Este debate historiográfico está vinculado a la concepción de tradición y vanguardia en las artes escénicas durante esas décadas. El nacionalismo en paralelo a la disputa entre la tradición y la innovación son los puntos clave para poder repensar y analizar a los *Siete Autores Dramáticos* como iremos viendo a lo largo de este estudio.

La disputa entre tradición e innovación durante 1920 y 1930, estuvo encabezada principalmente por el grupo de *Los Contemporáneos*. Tanto los *Siete Autores* como los *Contemporáneos* plantean la idea de generar un teatro mexicano, pero bajo concepciones y propuestas distintas. El debate historiográfico surge a partir de esta disparidad entre ambos grupos teatrales. La crítica que Villaurrutia y sus compañeros realizaron hacia las obras de los *Siete Autores*, y las repercusiones que tuvieron en la historia del teatro mexicano llevan a establecer dentro de la investigación, una revisión de lo dicho en los años posteriores en relación a los dos grupos<sup>1</sup>.

Con esta indagación se aborda también la problemática vinculada a la reflexión sobre el teatro en la segunda y tercera década del siglo XX, fenómeno que no se había presentado con anterioridad. Este acto de pensar la práctica escénica y sus distintas áreas de ejecución es un punto a destacar de *Los Siete Autores Dramáticos*, junto con otras agrupaciones e intelectuales de la época, son pioneros en la reflexión sobre qué es el teatro en México.

Además de conocer y analizar la propuesta de la agrupación, está otro punto relevante: la periodización en el desarrollo del trabajo escénico de los *Siete Autores*

---

<sup>1</sup> Para ello se consideran las publicaciones periódicas del “Teatro de Ulises” y “Los Contemporáneos” así como las críticas teatrales de las publicaciones más importantes de la época.

*Dramáticos*. Si bien trabajaron en los escenarios bajo ese nombre de 1926 a 1928 aproximadamente, hacia el año de 1929 existe un vínculo con *La Comedia Mexicana* y realizan varios trabajos escénicos en conjunto.

Hasta el día de hoy existen pocos estudios que aborden específicamente la relación entre ambos grupos. En la literatura hay análisis anteriores que refieren al *Grupo de los Siete*, tal es el caso de la tesis realizada por Yvette Pérez Vallarino, trabajo que se enfoca en el análisis de la obra *Al fin mujer* de los hermanos Lázaro y Carlos Lozano García. En esta tesis se menciona el contexto cultural y la labor de la agrupación, se asume la integración del *Grupo de los Siete* a la *Comedia Mexicana* sin profundizar en la naturaleza de su vínculo ni las implicaciones que esto tuvo en el desarrollo de los *Siete Autores*. Es un trabajo enfocado en el análisis literario de la obra dramática.

Los historiadores contemporáneos han dado cuenta del *Grupo de los Siete Autores* en análisis estilísticos de su obra como Guillermo Shmidhuber que dedica un exhaustivo estudio de los cambios dentro de la dramaturgia producida por la agrupación. Alejandro Ortiz Bulle Goyri aborda el trabajo de la agrupación observando sus aportes dentro de la formación del teatro nacional. También historiadores como John Nomland, Antonio Magaña, Ruth Lamb, entre otros.

El estudio más reciente es de Socorro Merlín, éste aporta una visión fresca de la agrupación, atiende el contexto y su obra dramática, al mismo tiempo que pone una mayor atención en su vínculo con la *Comedia Mexicana* y el proceso de producción teatral que enfrentaron ambas agrupaciones.

Al observar este panorama de los estudios previos, considero necesario en primer lugar plantear una división temporal del quehacer teatral del *Grupo de los Siete*. Para

posteriormente analizar esta coyuntura que a lo largo del tiempo varios estudiosos del teatro mexicano abordan de diversas maneras, algunas coinciden y otras son dispares.

La consideración de los elementos necesarios para la periodización y argumentación de la labor teatral de la agrupación es una tarea que busca obtener una respuesta en las publicaciones periódicas, al encontrar en ellas pautas temporales en donde se menciona como grupo estable y posteriormente la forma en que fueron considerados al unirse a *la Comedia Mexicana*. Así se podría analizar lo dicho por historiadores, especialistas y la crítica teatral de la época, ese sería un punto de partida para reconsiderar las etapas previamente propuestas.

Los puntos a desarrollar a lo largo de la tesis, están divididos en cinco capítulos. El primer capítulo está enfocado en dar a conocer el panorama teatral de las primeras dos décadas del siglo XX, posteriormente el segundo capítulo aborda al *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*, la biografía de cada uno de ellos y *los manifiestos* publicados en 1926.

Estos manifiestos dan pie al tercer capítulo donde, a partir de localizar el tema de lo “nacional” y lo “mexicano” dentro de la cultura y el arte como una problemática a resolver, se ahonda en ello, para comprender el ámbito de las ideas en que se encontraba inmerso el quehacer teatral de la agrupación.

Para esta tarea me he valido de los postulados pronunciados por José Vasconcelos como secretario de educación, figura determinante para el desarrollo del arte y la cultura en la década de 1920. Esto permite abordar “lo nacional” y “lo mexicano” en la escena teatral.

El cuarto capítulo habla directamente de la problemática historiográfica que sitúa a los *Siete Autores* en un debate entre la innovación y la tradición teatral de principios del siglo XX. Posibilitando profundizar en la labor desempeñada por el conjunto de dramaturgos.

Finalmente el último apartado es el estudio de la labor teatral de la agrupación, a partir de un modelo teórico metodológico que se vale de la teatrología, para analizar algunas de las

obras dramáticas y encontrar en la relación texto - constructo cultural, sus características y aportes al teatro mexicano.

## I

### **Panorama del teatro en la Ciudad de México 1900-1930**

En los últimos años del siglo XIX e inicios del siglo XX, los recintos teatrales de la Ciudad de México mantenían representaciones inspiradas en los modelos europeos, sobre todo franceses y españoles.

Esto se debía a la cultura dirigida por el régimen porfirista en relación a la modernización del país, dicho proyecto tenía influencia principalmente de la cultura francesa y se mantenía presente la cultura española, aunque en menor medida.

En el teatro destacaron los géneros dramáticos provenientes de España, eran llevados a la escena en forma y contenido, no se realizaba una adaptación por parte de los dramaturgos, directores ni actores; eso sucedería con el paso del tiempo.

Durante la primera década del siglo XX, en la mayoría de las piezas representadas, los actores mexicanos mantuvieron la imitación del habla extranjera, las actuaciones se guiaban por el canon extranjero sin hacer un aporte al texto o la representación.

Antes de la Revolución Mexicana las puestas en escena estaban dirigidas a la clase media y la clase alta. Los temas a tratar no estaban siempre ligados con la realidad que ocurría a nivel nacional. El sainete y la zarzuela, eran los géneros con mayor auge entre dichos sectores sociales, así como la revista española que mostraba el folclor de las diversas regiones de España.

Estos tres géneros con el tiempo adquirieron un carácter propio en la escena nacional, si en un inicio eran la representación fehaciente del sainete, la zarzuela y la revista española, a lo largo de su permanencia en el gusto del público mexicano fueron modificados en temáticas y de manera sucesiva con ciertas variantes en la representación. La zarzuela tenía

como característica representar el folclore español, en México se adaptó y buscaron elementos de la cotidianidad de aquella época para ponerlos en escena; lo mismo sucedió con la revista, se reinterpretó por parte de escritores mexicanos.

Con el paso del tiempo se insertaron temas políticos y sociales en las puestas en escena, situación que anteriormente no era bien vista ni aceptada por el público de la clase media. Poco a poco fueron apropiándose de estos temas e incorporándolos a sus gustos. Así inició la inclusión de temas políticos y sociales en un teatro que originalmente pertenecía a la clase media.

De forma paralela existieron lo que algunos autores<sup>2</sup> han denominado géneros menores, por estar dirigidos a un público distinto al anterior y por su contenido. La revista adquirió tintes políticos y humorísticos, encontrando cabida en el sector de la clase baja, en algunas ocasiones en la clase media.

Este cambio no sólo se debe a la reinterpretación de modelos extranjeros, también al acontecer social del país. Llegaba a su fin el régimen de Porfirio Díaz ante el actuar de Francisco I. Madero en la búsqueda por derrocar al régimen e instaurar un nuevo gobierno hacia 1910; que tuvo como resultado la Revolución Mexicana. Este acontecimiento se reflejó en los escenarios, con el retrato de sus personajes principales y los hechos con mayor impacto en la sociedad.

Ciertos tipos mexicanos como el charro, la china poblana y el indio aparecen hasta el momento como una clara representación de la vida doméstica. Después de la intensificación de los problemas sociopolíticos, los aspectos puramente frívolos y

---

<sup>2</sup> Entre ellos Guillermo Schmiduber de la Mora, *El advenimiento del teatro mexicano (años de esperanza y curiosidad)*, México: Gobierno del Estado de San Luis Potosí, Editorial Ponciano Arriaga, 1999, 242 pp.; John B. Nomland, *El teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, Trad. Paloma Gorostiza y Luis Reyes de la Maza, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.

humorísticos son hechos a un lado para dar paso a las acaloradas e intensas lecciones acerca de la realidad<sup>3</sup>.

Ante ello muchos géneros y puestas en escena dejaron de tener una temática fija en cada representación, el contenido se actualizaba conforme ocurrían los hechos. Por otra parte los actores abandonaron paulatinamente el acento español, los géneros de la zarzuela y la revista habían cambiado, entonces el actor improvisaba en congruencia a la misma temática.

Otro de los géneros que ocupó las carteleras fue la comedia. Ésta, generalmente era un teatro ambulante, no se mantenía el tiempo suficiente como para considerar una temporada completa por el contrario cambiaba de lugar constantemente, los asistentes pertenecían a las clases más bajas. Este tipo de teatro no resultaba costoso y sí de gran entretenimiento. Por otro lado las carpas presentaban varias tandas de cantantes, bailarines, mimos, ventrílocuos o cómicos.

Estos géneros siguieron representándose durante la primera mitad del siglo XX, pero debe considerarse que cada uno cambió a lo largo del tiempo, no permanecieron inmóviles, se transformaron conforme el devenir social y las ideas que surgieron de la lucha armada y después de ella.

Las compañías teatrales extranjeras fueron un fenómeno relevante, tanto en el teatro que antecede a la Revolución como el representado después de ella. Las compañías teatrales que llegaron a México eran principalmente españolas, según sea el caso arribaron una sola vez, otras se instalaron permanentemente y algunas visitaron de manera repetida el país con un amplio repertorio dentro de sus giras.

Entre ellas se encuentran: la compañía de la española María Guerrero con su primera visita a inicios del siglo XX, le siguen las compañías de: Antonio Vico, Fernando Díaz,

---

<sup>3</sup> Nomland, *Op. Cit.*, p. 147

Francisco Fuentes, Leopoldo Burón, Enrique Borrás y Miguel Ángel Muñoz entre otras. Todas estas visitas abarcan de 1900 a 1914 aproximadamente. Ya terminada la lucha armada, para 1921 regresa la compañía de Maria Guerrero y en 1922 Isabelita Fauré se presenta en los escenarios de la ciudad<sup>4</sup>.

La mayoría de estas compañías y sobre todo las que se establecieron de manera definitiva, a su vez convivían con las escasas compañías de origen nacional, no tenían interés alguno por crear un teatro que propiciara una cultura perteneciente al México de esos años.

Estas compañías estaban enfocadas en ver las representaciones como un comercio donde se buscaba satisfacer el gusto mediático del público; ante esta situación, el repertorio se constituyó a base de obras que ya habían tenido éxito en temporadas anteriores, así los empresarios garantizaban la entrada en taquilla y complacían el gusto del público, el cual no tenía conocimiento de otras obras más que las ofrecidas.

La Revolución Mexicana implicó agitación social y política, propiciando cambios en la manera de pensar y concebir a la nación, generando una nueva conciencia del ser mexicano, lo cual derivó en una reflexión sobre las artes.

En la plástica algunas ocasiones es más visible la reflexión en relación a los acontecimientos posrevolucionarios, así como la ruptura con la Academia (o la tradición). En las artes escénicas ocurrió algo similar.

El teatro también reflexionó sobre su labor artística y cultural, una de las primeras acciones fue la formación de asociaciones de artistas dedicadas a las artes escénicas, los principales impulsores de estas iniciativas fueron los dramaturgos. Las uniones de artistas ya

---

<sup>4</sup> Guillermo Schmidhuber, *El teatro mexicano en cierne 1922-1938*, New York: Peter Lang, 1992, p.10

habían tenido su antecedente en la *Sociedad Dramática Manuel Eduardo Gorostiza*, la *Sociedad Alarcón* (1867) y la *Sociedad Dramática Mexicana* (1884).

A inicios de siglo XX surgió la *Sociedad de Autores Mexicanos* (1902), a ella le siguieron la *Sociedad de Autores Líricos y Dramáticos, Escritores y Artistas*; la *Unión de Autores Dramáticos* (1923), *Club de Poetas, Ensayistas y Novelistas* (1924) y la *Sociedad Amigos del Teatro* (1931)<sup>5</sup>. La formación de estas asociaciones se dio en el seno de una etapa del país donde se buscaba la reorganización nacional, siendo un factor que favoreció su establecimiento.

Cada una de estas alianzas tuvo objetivos y actividades diferentes dentro del arte teatral. Su labor dependió del tipo de teatro al que se dedicaron y al público que se dirigían sus espectáculos. Los unía la idea de terminar por completo con las entonces vigentes influencias del teatro español, tanto en forma cuanto en contenido; así como regular los espacios teatrales que ocupaban las compañías extranjeras y nacionales con el fin de acabar con lo que consideraban un repertorio repetitivo. Sobre todo pugnaban por la búsqueda de un teatro que mostrara lo mexicano.

De todas estas ideas algunas coinciden con ciertas asociaciones otras no, pero son elementos que permitieron pensar al teatro realizado en México de una manera distinta.

Los escenarios de la Ciudad de México eran bastos, abarcaban todo tipo de representaciones y públicos: los teatros de renombre, los teatros populares y los lugares improvisados conocidos como “jacalones”.

---

<sup>5</sup> Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Coordinación General Académica, Unidad para el desarrollo investigación y posgrado, 2006, 214 pp.

Cada uno de ellos albergó a los distintos géneros y públicos que asistían a los espectáculos ofrecidos. Entre los más reconocidos se encontraban el Teatro Hidalgo construido en 1859, este espacio recibió tanto a compañías como a grupos que nacieron a inicios del siglo XX. Este teatro se caracterizó por tener siempre en su escenario a los repartos más importantes del país y dar cabida a espectáculos montados por empresarios extranjeros de gran tradición; el Teatro Colón de 1909 a 1924 presentó un amplio repertorio de zarzuelas, comedias y dramas. Entre otros recintos se encontraba el Teatro Lírico y el Teatro Regis<sup>6</sup>.

Los espacios teatrales resultaban heterogéneos, la mayoría se ubicaba en el centro de la ciudad, propiciando una mayor competencia entre los empresarios, a pesar de tener ubicados los géneros que se presentaban en cada uno de los teatros.

Esta ubicación por recinto responde a su vez a los géneros dramáticos de los espectáculos, como ya se dijo anteriormente unos influyeron en otros, así las expresiones teatrales tomaron variadas direcciones.

Después de la Revolución los temas empezaban a plantearse sobre el cuestionamiento de ser mexicano, tanto de manera individual como en el teatro. En primera instancia cabe destacar las obras que se ocuparon de los actos bélicos nacionales, donde se narran acontecimientos y personajes participantes en la Revolución.

Ligado a este género del teatro con tema revolucionario se encuentra el que se ha denominado teatro histórico, en él se puede notar una gran influencia del nuevo pensamiento, no utiliza los acontecimientos del pasado como un escenario para el desarrollo de otras temáticas, sino que pone un interés en la historia en sí<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Antonio Magaña Esquivel, *Los teatros de la Ciudad de México*, México: Departamento del Distrito Federal, 1974, 142 pp. (Colección Popular Ciudad de México)

<sup>7</sup> Nomland, *Op. Cit.*

Podría decirse que en este tipo de teatro existe un acto de reflexión de los acontecimientos ocurridos en el pasado, esto revela, no una carencia de temas sino una búsqueda de lo nacional.

Por otra parte cabe mencionar que la tradición española y francesa no desapareció, los autores pertenecientes a ella fueron influencia en los dramaturgos mexicanos. Entre los escritores españoles encontramos a Jacinto Benavente, Manuel Linares Rivas, José de Echegaray y Gregorio Martínez Sierra entre otros, siendo los más destacados y quienes visitaron el país entre 1921 y 1927 invitados por José Vasconcelos<sup>8</sup>.

Estos autores permearon en los teatristas nacionales, quienes iniciaron una búsqueda para establecer nuevos elementos que pudieran hablar de un teatro mexicano, es decir, abandonar la tradición española y sentar las bases con una creación propia en temáticas y estructuras. Claro está que el teatro postbenaventino y algunos dramaturgos extranjeros siguieron presentes en estos autores.

Las temáticas continuaron siendo las mismas: la familia, el acontecer diario de la capital, la problemática social y en algunos casos la sexualidad pero con nuevos tintes de realismo y naturalismo; también se mantiene el ya conocido romanticismo.

Asimismo las vanguardias de la literatura europea llegaron a México por diferentes vías, lo que generó en los dramaturgos mexicanos un doble intento por buscar una identidad nacional a través de las representaciones, fusionaron los modelos provenientes de las nuevas corrientes artísticas europeas con los acontecimientos cotidianos.

Los puntos anteriormente mencionados permiten vislumbrar una nueva tendencia en las representaciones teatrales. Se manifestó el teatro social de la clase media con un

---

<sup>8</sup> Schmidhuber, *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia*, p. 14

planteamiento que se dirige a la búsqueda de la dramaturgia y la puesta en escena con características propias.

Hacia 1928 las vanguardias europeas habían permeado en el pensamiento de algunos artistas, quienes reclamaban a las existentes compañías de teatro no dar cabida a obras extranjeras, por miedo a un cambio radical en la forma de escribir y producir las puesta en escena.

Los primeros en proponer la incursión de obras extranjeras provenientes de las nuevas formas de escribir en Europa fueron: Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, Jorge Cuesta y Bernardo Ortiz de Montellano.

Estos artistas se llamaron a sí mismos *Los Contemporáneos* y tienen su antecedente en el *Teatro de Ulises* -el cual fue subsidiado por Antonieta Rivas Mercado-. Ambos grupos traducían obras extranjeras con la idea de modernizar la literatura dramática, suscitando así una nueva concepción dentro del teatro en México.

El grupo de *Los Contemporáneos* se oponía a las compañías ya existentes, también a las agrupaciones que de alguna manera mantenían una relación con las tradiciones de la España decimonónica y de principios de siglo. Así, Villaurrutia y sus compañeros traducían textos de autores alemanes, franceses e ingleses entre otros<sup>9</sup>.

Este tipo de teatro tuvo pocos aficionados en un inicio, y una mala crítica por parte del gremio teatral, pero con el transcurrir de la década el movimiento que habían iniciado

---

<sup>9</sup> Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985. 411pp. (Colección Vida y Pensamiento de México)

generó repercusiones en la escena nacional, nacieron grupos con propuestas similares como *Escolares del Teatro* (1931) bajo la batuta de Julio Bracho y el *Teatro Orientación* (1932)<sup>10</sup>.

En el breve panorama trazado se observa cómo desde 1900 a 1930 las representaciones teatrales en México cambiaron no sólo de manera estilística, también en la formación de todo un pensamiento artístico que responde a su época y da sustento a las creaciones artísticas.

Estas manifestaciones atienden problemáticas sociales y cotidianas que buscaron su propia voz en las artes. El teatro estaba estratificado por géneros y público, lo cual hace pensar y reflexionar acerca de su importancia; esa falta de homogeneidad permite analizarlo desde diversas perspectivas.

Cada propuesta escénica y dramática tiene su propio desarrollo y representantes, algunas veces los nuevos planteamientos mermaron en relevancia, otras ocasiones se fusionaron dando paso a un género diferente.

Durante las primeras tres décadas del siglo XX se recorrieron diversas temáticas: en un inicio, ajenas a la realidad mexicana, las cuales generaron interés en la clase media; por otra parte las carpas buscaban entretener al público y tenían una mayor libertad de expresión, se incluían temas políticos. Finalmente la revista se transformó y fue capaz de abarcar a un número más amplio de público.

El movimiento armado dio pie a un teatro político como el escrito por Ricardo Flores Magón con tintes demagógicos. La Revolución Mexicana es un acontecimiento que afectó

---

<sup>10</sup> Guillermina Fuentes, *Cuatro propuestas escénicas en la Ciudad de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007, p. 19

todos los rubros de la vida nacional, propició nuevas ideas, concepciones y cuestionamientos relacionados con la idea de nación, lo cual, se vio reflejado la sociedad.

Después de la lucha constitucionalista de 1917 sobrevino la llegada al poder de Álvaro Obregón (1920-1924), con él, la nación parecía adquirir cierta estabilidad, aunque nuevas preocupaciones aquejaron a México en el proceso de reconstrucción. Llegó Plutarco Elías Calles (1924-1928) a la silla presidencial y de su mano la institucionalización nacional<sup>11</sup>.

Cada una de estas etapas permeó en la forma de concebir y hacer teatro, lo cual, propició una expresión capaz de mostrar la identidad nacional y los diversos discursos que la integraban.

---

<sup>11</sup> Arnaldo Córdova, *La Revolución en crisis. La aventura del Maximato*, 3ª. Ed., México: Cal y arena, 1995, 552pp.

## II

### El Grupo de los Siete Autores Dramáticos

#### Los integrantes

El teatro de la segunda década del siglo XX cobija a uno de los grupos teatrales que inició un movimiento con el objetivo de transformar la dramaturgia y las representaciones escénicas de aquella época. Me refiero al *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*, éste apareció de manera tangible y directa dentro de la cultura nacional en el año de 1926, a través de un par de manifiestos publicados en el diario *El Universal Ilustrado* –el de mayor circulación en la época–.

*El Grupo de los Siete Autores Dramáticos* estuvo integrado por: Francisco Monterde (1894-1985), José Joaquín Gamboa (1878-1931), Carlos Noriega Hope (1896-1934), Ricardo Parada de León (1902-1972), Víctor Manuel Diez Barroso (1890-1936), los hermanos Lázaro Lozano García (1899-1933) y Carlos Lozano García (1902-1991). Cada uno de ellos tiene una trayectoria dentro del mundo intelectual del país.

Previo a la formación del grupo, sus integrantes eran parte de la elite intelectual del país. Se desempeñaron en diversas actividades de la vida cultural y política, desencadenadas por la reorganización de la nación después de la lucha armada.

Los miembros nacieron entre la última década del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, su infancia y adolescencia coincidió con el movimiento revolucionario. Pertenecen a la clase media y alta de la sociedad mexicana, por lo tanto adquirieron una educación universitaria.

Su formación académica se encuentra en algunos casos enfocada a disciplinas no relacionadas con las letras o el arte, tal es el caso de Lázaro Lozano García y José Joaquín Gamboa, ambos abogados; la contaduría fue desempeñada por Carlos Lozano García y Ricardo Parada de León. Por su parte Víctor Manuel Diez Barroso dedicó parte de su vida a la ingeniería pero la abandonó; Carlos Noriega Hope se formó en leyes y ejerció el periodismo, Francisco Monterde sí tuvo una formación académica en letras<sup>12</sup>.

Cabe mencionar que los miembros de la agrupación tuvieron una participación en la vida cultural y política del país de manera constante; ocuparon cargos gubernamentales y diplomáticos en diversas instituciones, al mismo tiempo que estuvieron al frente de varias publicaciones periódicas de la época ó escribieron de manera regular en ellas, así mismo fungieron como traductores y críticos de teatro y literatura.

La mayor parte de los integrantes del grupo estuvo al frente de diversas funciones, por ejemplo, José Joaquín Gamboa fue Cónsul de México en Francia y San Francisco, E.U.; Carlos Lozano García dirigió Teléfonos de México, a su vez Francisco Monterde fue Director de la Biblioteca del Museo Nacional de Arqueología e Historia y Presidente de la Academia de la Lengua. En lo que respecta al trabajo en publicaciones periódicas, *Ovaciones* estuvo bajo la batuta de Gamboa, *El Universal Gráfico* fue dirigido por Noriega Hope<sup>13</sup>.

La agrupación se dio a conocer de manera oficial con la publicación de un primer manifiesto de corta extensión y en el cual se puede encontrar no solo su propuesta para la dramaturgia, sino también es posible vislumbrar el contexto de las artes escénicas y la cultura

---

<sup>12</sup> *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988, v.

<sup>13</sup> La información ha sido recuperada de Yvette Lorena Vallarino, *Un acercamiento al Grupo de los Siete Autores Dramáticos (1925-1926). Al fin mujer de Carlos y Lázaro Lozano García*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998, p. 26

en México. Seguido por una segunda publicación en donde se reiteró la intención y objetivo de la agrupación, además de enunciar las actividades a realizar dentro del teatro nacional.

### **Los manifiestos del *Grupo de los Siete Autores Dramáticos***

Las vanguardias artísticas del siglo XX acompañaron las piezas literarias, plásticas o de cualquier otra disciplina, con un manifiesto. Texto que incluía declaraciones donde se daban por sentado: los objetivos, principios e ideología que sustentaban y regían a determinado movimiento o grupo artístico.

En México algunos grupos también adoptaron esa manera de dar a conocer sus propuestas artísticas. El *Grupo de los Siete Autores* encontró en este tipo de documento la vía para hacer pública su propuesta teatral.

El primer manifiesto vio la luz después de su primera temporada oficial en el Teatro Virginia Fábregas de julio de 1925 a enero de 1926. La declaración con la que aparece el *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* de manera contundente en la escena teatral de México es del 11 de febrero de 1926, publicada en el *Universal Ilustrado*, cuyo título es: *Manifiesto del Grupo de los Siete Autores Dramáticos*<sup>14</sup>.

El escrito está estructurado en tres partes: la primera es la presentación del grupo y la descripción del contexto del teatro de la época, a partir de ello enuncian su propósito. La segunda parte expresa las peticiones y propuestas a través de ocho puntos, y la tercera es la reiteración del fin que persiguen.

---

<sup>14</sup> Manifiesto del Grupo de los Siete Autores Dramáticos, en *El Universal Ilustrado*, 11 de febrero de 1926.

El manifiesto se dirige de la siguiente manera: “A los nuestros y a los otros”. Con esta dedicatoria se vislumbra una distinción entre dos vertientes que existieron en la década de 1920: con “los nuestros” refieren a los simpatizantes que apoyan las ideas a desarrollar dentro del manifiesto, propuestas con una línea encaminada al teatro de corte nacionalista. “Los otros” son los dramaturgos pertenecientes a la corriente que buscó enfáticamente la representación de obras europeas; esos otros también son las compañías teatrales que se dedicaron principalmente a la representación de textos provenientes de España.

El manifiesto busca llamar la atención de simpatizantes y detractores, todo aquel que no supiera de la existencia de los *Siete Autores Dramáticos*. Una declaración que sale a luz en busca de ser aceptada, no de manera pasiva, en el sentido de sólo ser observada. Busca simpatizantes que se sumen a la propuesta.

Aclaran su procedencia y postura, al decir que son una agrupación trabajando “por la formación de un teatro mexicano, sin interés personal ni vanidad alguna”<sup>15</sup>. Ellos no persiguen fama, ni una visión empresarial. En este fragmento, se deja ver lo que ellos entienden como el ambiente “mezquino” del teatro, esa actitud mercantil que existía en aquella época y ocupaba la mayoría de los recintos teatrales en la ciudad a manos de empresarios que poco se preocupaban por la calidad o el contenido de las representaciones.

Afirman que los “espectáculos teatrales agonizan” por la mala calidad de las funciones, éstas, toleradas por el público debido a la falta de variedad. El público es mencionado y puesto en alerta ante su actitud pasiva en la recepción de los montajes, es incitado a exigir una mejor calidad en las puestas en escena.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

En lo que respecta al tema de la dramaturgia proveniente de Europa, toman una postura. No rechazan la dramaturgia extranjera, sino, proponen una actualización: “En México sólo se conoce el teatro europeo anterior a la guerra, y aun de éste son ignorados muchos autores de fama mundial”<sup>16</sup>. Para la agrupación ampliar el repertorio de dramaturgos extranjeros era una opción viable, siempre y cuando hubiera mayor cantidad de textos nacionales.

Hasta este punto del manifiesto podemos resumir su propuesta a través de tres planteamientos iniciales:

- 1) Hablan de la formación de un teatro en México a partir de representar textos de autores mexicanos y de renovar el repertorio de las obras teatrales extranjeras, generando con ello un nuevo panorama para la escena teatral nacional.
- 2) Entablan un debate con los hacedores teatrales para señalar los errores y explicar porqué deben ser combatidos.
- 3) Entiende al público como el principal elemento en el teatro, por lo cual lo llaman a tener un papel más activo.

En resumen, estos tres puntos consisten en decir quiénes son y sus observaciones relacionadas con las representaciones teatrales, a partir de eso enuncian sus propuestas.

La segunda parte del documento se divide en ocho postulados, a través de ellos dan a conocer sus demandas y a la vez enuncian sus futuras acciones. En este manifiesto está la denuncia, los motivos y planteamientos para lo que consideran debe ser el teatro en México.

---

<sup>16</sup> *Ibidem.*

La primera aseveración es:

QUE SE EXPULSE DE LOS TEATROS a los mercaderes que ven en ellos, únicamente un medio de vida ajeno al arte; a los cómicos estultos que fomentan el gusto deplorable de cierto público; a los llamados “directores artísticos”, que no son artistas ni directores [...], a los empresarios que en la exhibición de las obras más imbéciles han encontrado un medio cómodo para salir adelante y que todavía se disculpan diciendo que en México no hay público cuya cultura teatral merezca tomarse en cuenta; *ya es tiempo de sacarlos de su error, no asistiendo a esos espectáculos para evitar que se burlen del mismo público que los sostiene*<sup>17</sup>.

Ya se habían denunciado, no sólo por este grupo sino por otros intelectuales desde tiempo atrás dos fenómenos recurrentes en los escenarios mexicanos: la necesidad de recuperar espacios teatrales y el hecho de que de las compañías realizaban representaciones priorizando el beneficio económico y no la calidad y contenido de las representaciones<sup>18</sup>.

Asimismo, dentro del manifiesto se vislumbra una valoración del arte y del artista más allá de un título otorgado por figurar dentro del medio cultural, permite encontrar indicios de la revaloración de los autores, directores y actores mexicanos.

El segundo punto menciona “QUE LOS QUE DESEEN REIR prefieran el circo a las comedias de “astrakán”, que no tienen gracia y ni siquiera sentido común, porque aquel es sin duda, con sus payasos, *más divertido y menos grotesco que éstas...*”. Refieren a lo que

---

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> La crítica teatral de la década de 1920 da testimonio de este contexto al que refieren en el manifiesto. Carlos González Peña en la columna *Acotaciones Pasajera* denuncia el problema de los espacios teatrales, señalando la necesidad de establecer un teatro para artistas y con empresas mexicanas, donde los fines sean estéticos antes que comerciales. Carlos González Peña en “La decadencia del arte dramático en México” en *El Universal*, 8 de enero de 1922, p. 3.

Por otro lado Juan Ramón Avilés señala al “industrialismo teatral” como el primer obstáculo para generar y establecer un verdadero teatro mexicano. Al mismo tiempo menciona que es momento que el teatro hable del tiempo presente y no permanezca más atado al pasado. Juan Ramón Avilés en “Porqué debe surgir un teatro mexicano” en *El Universal Ilustrado*, 21 de septiembre de 1922, Num. 28, Año VI. p. 30 y 57.

consideran el buen gusto en el teatro, al afirmar su concepción del teatro de comedia y las carpas como un espectáculo no grato y con un bajo nivel intelectual e histriónico.

El tercer punto se suma como un reclamo al financiamiento de espectáculos: “QUE EN CAMBIO SE PRESTE APOYO EFICAZ a las empresas y los actores que hagan labor artística o, por lo menos, *bien intencionada*”<sup>19</sup>. Aunque no se especifica si el apoyo debe provenir de instituciones gubernamentales o particulares. Ni los lineamientos que se deberían seguir para tal apoyo, pero es un hecho que la falta de recursos económicos fue de los puntos nodales en la trayectoria de la agrupación, como veremos más adelante.

El llamado a una actitud diferente por parte del público ocupa el número cinco dentro de los puntos a tratar y es que el cambio en los espectáculos teatrales también depende de la crítica hecha por el público.

En los postulados seis y siete radica:

QUE ACABE YA ESTA TORPE Y SUCIA PARODIA de las revistas francesas que aún toleran los habitantes de México y que han invadido desde los primeros teatros hasta las ínfimas barracas, porque el mercantilismo de las empresas la impone, a pesar de que los autores líricos producen obras de otra clase.

Lo cual se une a:

QUE SE SEPA QUE EXISTEN EN TODA LA REPÚBLICA AUTORES cuyas obras pueden presentarse al lado de las mejores de otros países, pues no se trata sólo del Grupo de los Siete o del grupo de U.D.A.D., sino de un gran número de autores mexicanos que han recogido algo de espíritu nacional y que están postergados por el desdén de las empresas y de muchos autores y actrices que insisten en imaginar que los cerebros de los autores mexicanos no son de la misma calidad que los de autores extranjeros.

---

<sup>19</sup> Manifiesto del Grupo de los Siete Autores Dramáticos, *Op. Cit.*

Dos puntos relevantes en torno al manifiesto, si bien el primero ha sido mencionado en diversas ocasiones, como una necesidad de limpiar los recintos de las representaciones extranjeras carentes de sentido “artístico”, montadas con fines puramente económicos. Esto da pie al punto siguiente, en defensa de los autores mexicanos, realizando una similitud con sus colegas extranjeros.

En este momento pareciera que se está cediendo una categoría al dramaturgo mexicano de “universal”, es decir, que lo nacional no es menor por nacer en territorio mexicano, sino, es igual de valioso, por lo tanto merece ser atendido a la par de los textos extranjeros tanto dentro del país como fuera de él.

La mención de que los autores mexicanos han “recogido algo de espíritu nacional”, es una aseveración que abre la puerta para indagar sobre ¿qué entendían ellos por ese espíritu tan poco valorado hasta el momento?, según sus expresiones; paralelamente a la frase “formación de un teatro mexicano”.

El manifiesto cierra con una contundente declaración:

#### INSISTIMOS

El GRUPO DE LOS SIETE no persigue ningún fin interesado, sólo desea que el público de México tenga los espectáculos que su cultura merece. No tomará en cuenta, por eso, las pequeñas ironías de los que son incapaces de producir y no tienen más arma que su impotente burla, ante cualquier esfuerzo a base de sinceridad.

Se reitera una acción sin un fin lucrativo y sí, un interés por elevar el nivel de la cultura mexicana. Al mismo tiempo se realiza una última defensa de la propuesta frente a la burla de sus detractores.

Este primer manifiesto dejó ver que la agrupación se apegaba al desarrollo del teatro y la dramaturgia nacional, en una clara relación “con el pensamiento de Vasconcelos, sobre desdeñar lo relacionado con el humor y la risa, y valorar los grande y trágico del teatro”<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Socorro Merlin, *El nacionalismo de los autores dramáticos de la década 1920-1930*, México: Secretaría de Cultura e Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016, p. 39

El tono de esta declaración de principios es mucho más reflexivo respecto a la producción creativa, el proceso de administración y ejecución de las puestas en escena, y la recepción del público. Además de una voz combativa en pro del teatro nacional.

Para septiembre de 1926 y después del fracaso económico de su primera temporada teatral, el *Grupo de los Siete Autores* publicó un segundo manifiesto a través del periódico *El Universal*<sup>21</sup>. En este documento se refieren a sí mismos como “La mejor compañía dramática con elementos mexicanos que se haya visto jamás.”

En este manifiesto de corta extensión, resalta la reiteración de dos puntos:

1. El modelo de autofinanciamiento bajo el cual se realiza la producción teatral de la agrupación, remarcando el nulo interés en la retribución económica. Solicitan el apoyo del público para sostener la temporada.
2. El énfasis en su labor enfocada en impulsar el teatro mexicano.

Estos puntos se acompañan del anuncio de la nueva temporada PRO ARTE NACIONAL en compañía de María Teresa Montoya y Fernando Soler. En la cual se suman autores nacionales y extranjeros.

El segundo manifiesto ya no muestra un tono de disputa con otras agrupaciones, es un texto en el que subyace un grito de ayuda económica para poder mantener a flote su iniciativa teatral.

Ambos manifiestos aunque son breves, hoy en día resultan ser de los pocos documentos que dan cuenta de la agrupación. La lectura entre líneas no sólo revela los motores que pusieron en marcha a este conjunto de dramaturgos para emprender su labor, también muestran una serie de problemáticas del teatro posrevolucionario en México, y por lo tanto inherentes al *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*. El acercamiento a ellos a través del análisis de los manifiestos ha requerido rastrear los conceptos e ideas que influyeron, prevalecieron y generaron las inquietudes y propuestas de la agrupación.

---

<sup>21</sup> El segundo manifiesto fue publicado el 3 de septiembre de 1926 en el periódico *El Universal*, El texto completo se encuentra recopilado en Merlin, *Op. Cit.*, p. 38 a 40

### III

#### **La cultura del México Posrevolucionario. La formación de una nueva cultura**

En el contexto posrevolucionario de México, la cultura tuvo que ser replanteada, fue José Vasconcelos (1882-1959) entonces Secretario de Educación quien tomó las riendas para un plan de acción que renovaría la cultura.

En 1921 propuso la creación de una nueva institución: La Secretaría de Educación Pública (SEP)<sup>22</sup>, tenía como labor principal no sólo instruir, también educar como una manera de dar forma al alma y buscar potencializar todas las capacidades del sujeto<sup>23</sup>. Este proyecto estuvo siempre apoyado por el entonces presidente Álvaro Obregón.

A la par de la creación de la SEP, Vasconcelos consideró el establecimiento del Departamento de Bellas Artes, en éste se encontraba una doble operación en torno a los temas culturales: una parte de las dependencias que comprendía el departamento estaba enfocado en la documentación y la recuperación documental; por otra parte era el fomento y difusión de las diversas disciplinas artísticas.

Cabe señalar que esta doble labor proporcionó al proyecto cultural de Vasconcelos posibilidades de desarrollo. Existía una tríada de elementos que permitieron hablar de una “nueva cultura” que contemplaba: la producción de obras, la difusión y la educación. Así se daban los primeros pasos en la institucionalización de la cultura.

Hablar de la creación de “una nueva cultura” estaba en relación con esta inquietud o necesidad de elaborar una cultura propia, que identificase a la sociedad mexicana a través de

---

<sup>22</sup> En 1920 publicó *Proyecto de Ley para la creación de la SEP*.

<sup>23</sup> Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila 1920-1925: educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, 1ª. Reimp., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 365.

sus creaciones. Así la situación se resumía en la interrogante: ¿cómo dar al arte y la cultura una identidad propia?

El nacionalismo está latente en esas peticiones de creación de lo propio, pero ¿a qué se refieren con lo propio y lo mexicano? Hablar de los términos nacionalismo y lo mexicano es hacer referencia a temas que no pueden entenderse de manera estática, por el contrario, no existe una única definición para un momento y espacio determinado, sino que tienen sus matices según el contexto<sup>24</sup>.

En los años veinte bajo la línea rectora de Vasconcelos, se entendía como cultura y por ende arte nacional una serie de presupuestos anunciados con anterioridad en su obra *El Monismo Estético*<sup>25</sup>, y otras consideraciones que con el tiempo se fueron sumando.

La iniciativa del *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* en cierta medida es afín a las reflexiones de Vasconcelos, existe una vinculación en la visión para la formación de un arte nacional. Conscientes de los componentes de la escena teatral, una idea sustancial que se encuentra en el *Manifiesto* es: “la creación de un Teatro Mexicano”.

Cabe aclarar que la idea de nacionalismo a la que me he ceñido es la que parte del pensamiento y desarrollo de Vasconcelos, no sólo por ser la predominante en la época, sino por ser a la que responde la propuesta teatral del *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*; y a los cambios en la concepción de la cultura y la educación en México, siendo uno de sus alicientes para la creación de su propuesta teatral<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Al abordar este tema no pretendo hacer ni una genealogía ni una apología del tema, ni las posturas tomadas respecto a él, mucho menos dar por sentada una idea de nacionalismo inamovible; pero considero necesario abordar aquellos puntos que nos permitan construir una noción que nos sea favorable para entender la propuesta del *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*.

<sup>25</sup> José Vasconcelos, “Monismo estético” en *Obras Completas*, México: Libreros mexicanos., Tomo IV, 1961, 1723 pp.

<sup>26</sup> Francisco Monterde quien fue concebido como el creador y principal representante del *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* fue un colaborador cercano de Vasconcelos, y reconoció que el impulso

El secretario de educación consideraba el arte como una posibilidad de encontrarse con lo sublime, para ello se necesita que lo transmitido por el artista responda a la tradición de la sociedad que lo circunda; paralelamente la tradición es renovada acudiendo lo menos posible a la influencias extranjeras<sup>27</sup>. Se trata de renovar o innovar con lo propio siendo eso lo que inserte al arte nacional en el mundo universal<sup>28</sup>.

Por lo tanto, el “nuevo arte nacional” que se buscaba generar, a través de la Secretaría de Educación Pública y el Departamento de Bellas Artes, estaba enfocado en expresiones artísticas que mostraran al México naciente. Considerando su tradición histórica en una unión con el presente, de tal manera, que el arte fuera un reflejo de una sociedad nueva, de esta forma las artes podrían servir como un recurso educativo y didáctico<sup>29</sup>.

Es prudente señalar que la idea de nacionalismo se relaciona con la revaloración del pasado nacional. La propuesta de Vasconcelos no alude a la exaltación del criollismo ni un culto arqueológico del arte indígena, “sino a herencias nacionales [...] donde parece expresarse lo que quiere ser nuestra propia nueva alma”<sup>30</sup>, dice Vasconcelos.

Según lo anterior tanto el arte como la cultura con identidad propia consisten en recuperar las tradiciones del pasado como sustento del presente. No en el sentido de una añoranza de los orígenes; tampoco como un modelo a seguir, la tradición debe permitir

---

dado por el secretario a la educación aunado a la difusión de la lectura de los textos de las culturas clásicas y la Generación del 98, permitieron conocer y relacionarse al pasado y presente de otras culturas, siendo un aliciente para pensar la formación de un teatro propio. Francisco Monterde, “El grupo de los Siete Autores Dramáticos” en *Escénica*, septiembre, época I. Núm. 4 y 5, UNAM, 1983. p. 26-30

<sup>27</sup> Vasconcelos, *Op. Cit.*, p. 43

<sup>28</sup> Claude, *Op. Cit.*, p. 384

<sup>29</sup> El muralismo mexicano es uno de los fenómenos artísticos que mejor representa este vínculo entre arte y pedagogía. El objetivo del muralismo fue poner el arte a disposición del pueblo, como un medio para profundizar en la revolución y generar una conciencia sobre dichos acontecimientos.

<sup>30</sup> Vasconcelos, *Op. Cit.*, p. 45- 46

sustentar las tradiciones del presente, con una visión a futuro. Siendo así una particularidad naciente con vías de insertarse en un todo universal.

El segundo punto es la idea de universalidad en relación a lo propio, es decir, se habla de crear una identidad cultural, mostrando tintes nacionalistas sin estar ligado a una pretensión chauvinista, sino a una experimentación y búsqueda que permita enraizar la cultura de una nación que emana después de un conflicto bélico y busca definirse a través de recuperar su pasado en relación con el presente.

Tal como señala Guillermo Sheridan: la existencia de una pasión nacionalista por destacar lo propio a la vez de insertar ese ímpetu en la corriente del espíritu moderno<sup>31</sup>. Esta idea de insertar lo nacional en la corriente moderna-universal era señalada así por el Secretario de Educación Pública: “más aún, entre nosotros existen razones auxiliares a favor de un nacionalismo, de un nacionalismo vernáculo en la savia aunque universal en sus fines”<sup>32</sup>.

Como se puede observar la universalidad, se pensaba como un vía de inserción de esta “nueva cultura”, un estandarte de una cultura naciente a partir de una autoconciencia. Era así un camino hacia la proyección de México dentro del plano internacional.

Ante la propuesta cultural y educativa de Vasconcelos, donde la universalidad resultaba acompañar a las preocupaciones nacionalistas en una dialéctica en la formación del Estado, no es de extrañarse que el tejido entre estos dos polos de la formación nacional y cultural tuvieran como fin

el producto de una *fórmula matemática, que reúna lo específico del carácter nacional y la universalidad de los valores*, es decir, como aquella expresión valorativa propia

---

<sup>31</sup> Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México: CONACULTA, Ediciones Sin Nombre, 2004, 165 pp.

<sup>32</sup> Vasconcelos, *Op. Cit.*, p. 43-44.

en la cual se inserte la cultura universal en medio de las realidades nacionales, y que sea capaz de expresar nuestra alma<sup>33</sup>.

La afirmación anterior es resultado del análisis del mexicano como sujeto de acción en la historia; estudio que fue definido como “caracterología y filosofía de la cultura” por su autor el filósofo Samuel Ramos. Análisis sustentado en una observación de la historia nacional y su reacción frente a ella y su influencia europea; Ramos estudió la configuración cultural a la par de realizar un análisis psicoanalítico del mexicano.

En su obra *El perfil del hombre y la cultura en México*, divide en cuatro tipos a la sociedad mexicana<sup>34</sup>. Uno de ellos es el criollo, acentúa la necesidad que este sector ha tenido de crear una cultura como estandarte de la vida nacional. El filósofo repara en ello como un artificio, “es cierto que nuestro europeísmo ha tenido mucho de artificial, pero no es menos falso el plan de crear un mexicanismo puro”<sup>35</sup>.

La acción de la cultura criolla resulta utópica desde la perspectiva de Ramos, ya que, una cultura no puede ser elegida, sino que está en relación con un conjunto de actitudes y características, destaca que México es un fracaso en la conciliación del espíritu europeo con las condiciones nacionales de vida.<sup>36</sup>

Para Ramos, es en el seno de la cultura criolla integrada por la clase media, -siendo el eje de la historia nacional- donde surge un cambio a partir de 1920. Hay un despertar de la conciencia del yo nacional, dando paso al reconocimiento del carácter propio. Surge así el

---

<sup>33</sup> Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, 8º. reimp., México: Plantea, Espasa Calpe, 2008, p. 8

<sup>34</sup> Ramos divide a la sociedad mexicana en: el pelado, el mexicano de la ciudad, el mexicano burgués y el criollo.

<sup>35</sup> Ramos, *Op Cit.*, p.66

<sup>36</sup> *Ibidem.*, p.67

sentimiento nacional acompañado de la voluntad de crear su propia cultura, a la vez que, se observa el fracaso de la imitación de Europa hasta entonces realizada.

En el estudio realizado por Samuel Ramos se define el perfil de la cultura que puede aparecer en México a partir de señalar eso que considera la falla principal. Ese error es el mimetismo europeo, que está en idealizar la cultura al grado de separarla de la vida, es ahí cuando aparece el espíritu como parte indispensable de la cultura. La función del espíritu dentro de la cultura es humanizar la realidad<sup>37</sup>.

Declara que la cultura está condicionada por la estructura mental del hombre y los accidentes de su historia<sup>38</sup>. Ante tal afirmación, el fracaso de la cultura en México no dependió de una deficiencia en sí misma, sino, en la forma en que ha sido entendida. Una imitación de Europa para aliviar cierto malestar ante la historia nacional.

Para que exista una “cultura derivada”, se necesita que los elementos de la cultura original pertenezcan al inconsciente del espíritu del país. Por lo tanto las obras deben estar inspiradas por el espíritu que exprese el alma<sup>39</sup>; por consiguiente, el conocimiento científico del alma mexicana es la base para explorar metódicamente el alma de Europa<sup>40</sup>.

Es así como la afirmación inicial de Ramos donde la cultura nacional se contiene en la “fórmula matemática” en la cual se inserta la cultura universal en las realidades nacionales. Cobra sentido a la par del modelo cultural y educativo de Vasconcelos.

---

<sup>37</sup> *Ibidem.* p. 42

<sup>38</sup> *Ibidem.* p. 20

<sup>39</sup> *Ibidem.* p. 95

<sup>40</sup> Para Ramos este conocimiento científico del alma se basa en afrontar la realidad, orientando la atención hacia determinados fenómenos, así a través de la experiencia se llega a una idea científica. Asimismo a partir de afrontar la realidad se estaría combatiendo la Teoría del mimetismo mexicano, la cual consiste en afirmar su individualidad a través de la ficción.

Los escritos de Vasconcelos son publicados por primera vez en 1918 y los del filósofo Ramos en 1934. A pesar de la distancia temporal en que se dieron a conocer, ambos autores abordan el mismo fenómeno de la formación de una cultura nacional.

Si el primero lo hace desde una visión proyectiva y el segundo con una valoración del pasado inmediato, ambas propuestas permiten abordar las concepciones sobre la conciencia nacional y la cultura, dos ideas determinantes en la iniciativa de la creación de un teatro mexicano.

Tanto Vasconcelos como Ramos resaltan la importancia de atender la realidad presente de la sociedad mexicana, no sumirse en una ensoñación a través de la imitación de formas extranjeras. Eso no será posible sin dos elementos en los que ambos pensadores coinciden: un espíritu y la expresión de un alma propios.

El espíritu podría entenderse como la asimilación del pasado nacional hacia un tiempo presente y el alma como la proyección de esa asimilación, traducida en formas específicas que permitan desarrollar valores humanos, los cuales le hagan sentido a la sociedad que los produce.

La actitud renovadora buscó desde principios del siglo XX, trascender la concepción de los “tipos” -la china poblana y el charro, entre otros- como una manifestación de la cultura. Dicha indagación hizo sentido en varias disciplinas artísticas. El muralismo fue un fenómeno del arte mexicano que tuvo grandes resonancias en el extranjero, y al mismo tiempo en territorio nacional.

Esta analogía con otras disciplinas artísticas es con el objetivo de arar el camino para entender la mexicanización del teatro. Desde este enfoque habría que atender la reflexión de Justino Fernández respecto al arte del siglo XX:

El sentido del arte es ahora capital de nuestra cultura porque ha nacido de nuestras entrañas históricas: en él se resume y amplifica todo nuestro ser, nuestra historia y nuestras posibilidades futuras; en él, la conciencia se debate; el arte nos abre la puerta para saber qué y cómo somos<sup>41</sup>.

La manifestación y representación de un nuevo arte y una nueva cultura para las décadas de 1920 y 1930 estaba en la valoración del propio ser nacional, también las manifestaciones artísticas plasmaban esa búsqueda desde una postura en relación con el pasado, entonces, es preciso atender bajo estas concepciones las prácticas teatrales y su construcción dentro del México posrevolucionario para dar un paso más en el planteamiento del *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*.

### **Mexicanizar la escena teatral**

La autoconciencia a la que apelan los parámetros para la construcción del arte y la cultura también están ligados a la reflexión del pasado. Si el teatro debe participar de este México naciente, ¿qué habría de decir de él?, ¿cuál sería el punto de partida para la creación del discurso teatral?, ¿cuáles serían los personajes a representar?, ¿la china poblana y el charro como elementos distintivos de la mexicanidad? o ¿los personajes de la vida cotidiana?

Lo que me interesa es dilucidar la manera en que interactúan los elementos que están implicados en la reflexión para el establecimiento de una arte teatral mexicano propio y los puntos señalados como base para el arte teatral naciente durante la década de 1920.

---

<sup>41</sup> Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, p.302.

La revaloración del pasado nacional permite al teatro marcar tres líneas por las cuales traza su camino:

- 1) Teatro tradicional influido por el teatro español
- 2) Teatro mexicanista
- 3) Teatro experimentalista o de vanguardia<sup>42</sup>

Cada uno tiene sus representantes, tanto en autores dramáticos como en grupos teatrales y compañías; atender de manera amplia no es el propósito de este apartado<sup>43</sup>. Señalaré someramente las características de cada uno.

El teatro tradicional influido por el teatro español es: la reproducción de los cánones dramáticos españoles, como vía para llevar a escena la realidad imperante en el país, a través de dramatizar la realidad nacional.

Por su parte el teatro mexicanista es definido como:

una simple transposición de lo mexicano a la escena, a base de elementos estrictamente no dramáticos como la danza y la música con la finalidad de exaltar la cultura popular y otorgarle un lugar en el mundo del escenario, al menos con la misma importancia que el teatro artístico y comercial<sup>44</sup>.

El teatro experimentalista o de vanguardia<sup>45</sup> recurre a la traducción de los textos extranjeros.

Son obras nacidas en el seno de las vanguardias europeas, como una manera de dar a conocer

---

<sup>42</sup> Schmidhuber, *El teatro mexicano en ciernes 1922-1938*, 223pp.

Esta es una división que engloba varios movimientos. Aunado a ello es necesario considerar que este cambio en las artes escénicas está ligado a la reflexión del pasado y las representaciones teatrales también se pueden ubicar por la concepción del pasado nacional que se tenga, ya sea, que hayan concebido el pasado prehispánico o criollo como parte de la búsqueda de identidad.

<sup>43</sup> Para obtener mayor información al respecto: Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *Teatro y vanguardia en el México Posrevolucionario (1920-1940)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, 298 pp., Serie Humanidades.

<sup>44</sup> Schmidhuber, *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia*, p. 72

<sup>45</sup> Respecto a la denominación a esta corriente como “teatro experimentalista o de vanguardia” se está respetando la denominación realizada por Guillermo Schmidhuber en el cual nos apoyamos para la

dichos textos en territorio nacional y situar a México dentro del movimiento artístico europeo<sup>46</sup>.

Aclarar estas definiciones del teatro en México nos ayuda a contextualizar y enmarcar la labor teatral del *Grupo de los Siete*. Y tener un parámetro mayor de información para ir entendiendo paso a paso lo que significó *mexicanizar la escena teatral* durante las décadas de 1920 y 1930. En este sentido hablemos de la agrupación con el objetivo de analizar la propuesta de dicho conjunto de dramaturgos.

La relación entre los manifiestos, las ideas y planteamientos involucrados en el desarrollo de la cultura de México posrevolucionario, sumados al desarrollo de la práctica teatral en México, resultan pilares para comprender el teatro que se realizó entre 1920 y 1930. Los conceptos analizados en el apartado anterior permiten ahondar en los planteamientos del *Grupo de los Siete Autores*.

El manifiesto no es una propuesta estética como tal, sino, un serie de iniciativas para arar un camino en pro del teatro mexicano, no se trata de un planeamiento ceñido a la técnica actoral, ni de dirección, tampoco preceptos dramaturgicos y mucho menos de procesos de financiamiento y producción. Es una serie de aseveraciones que pretenden alertar una necesidad emergente de los dramaturgos por expresarse.

---

explicación, pero se debe señalar que por su parte Ortiz Bullé Goyri los nombra como “experiencias renovadoras” por considerar que hacen uso de la vanguardia no en un sentido de contracultura tal como se concibieron en Europa. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, México: Cuadernos de América sin nombre. [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6317/1/CuadernosASN\\_20.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6317/1/CuadernosASN_20.pdf) Obtenido el 22 de diciembre de 2013

<sup>46</sup> Aquí destaca El Teatro de Ulises (1928) el cual posteriormente constituiría el grupo de *Los Contemporáneos*, mayor información consultar: Guillermina Fuentes Ibarra, *Un momento en la cultura Nacional. Historia del Teatro de Ulises*, [tesis], México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. 188 pp.

La aparición de este grupo en la escena del teatro de México revela un estado de búsqueda y renovación, poniendo énfasis en el texto dramático, no hay una declaración que haga referencia al fenómeno escénico. Pero sus iniciativas y acciones se enfocan también en reflexionar sobre el fenómeno teatral y los factores que lo integran.

Si se pretende observar los manifiestos que surgieron en México bajo la óptica de los manifiestos pertenecientes a las vanguardias europeas, se encontrará que no es así, tal vez existe una influencia de esa concepción, pero también son parte del contexto nacional en donde la mayoría de las declaraciones se hacen públicas a través de los medios impresos. Es inútil buscar una actitud subversiva de contracultura<sup>47</sup>.

Aunado a ello, se puede apreciar el fenómeno que llamaré *institucionalización del teatro*, entendido, como: el diálogo entre el proyecto gubernamental de reorganización y estructuración de la cultura nacional y las inquietudes de dramaturgos y artistas por dar una forma organizada de producción y difusión de sus obras, teniendo como fin último la representación escénica. Ambas partes pretenden “establecer una cultura nueva, que sea síntesis de la sensibilidad colectiva, de la expresión artística y de la reglamentación jurídica de la sociedad.”<sup>48</sup>

En la creación de grupos y asociaciones se observa que no se consideró únicamente a los dramaturgos también a los escritores en general, al promover la creación de obras de

---

<sup>47</sup> Las vanguardias europeas de los años veinte, poseen un carácter radicalizador dentro de las propuestas para la creación artística. Poseen una autoconciencia artística, lo que permite elaborar planteamientos teóricos y una praxis que los acompaña. Con ello establecen una actitud subversiva frente a la institución del arte en particular y a la sociedad, al no continuar el canon ni planteamientos compuestos por normas y parámetros ya establecidos durante el siglo XIX. No buscan ningún acuerdo ni diálogo con las instituciones.

Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Trad. Jorge García, Barcelona: Península, 1974, 189 pp.

<sup>48</sup> Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura “revolucionaria”*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 22

carácter nacional más no nacionalista. Es decir, se buscó establecer un grupo de artistas que se concibieran mexicanos y pudieran plasmar sus ideas desde México y para México. Esta creación de un teatro mexicano no se refería a la zona geográfica, se trataba de textos dramáticos, cuyo contenido se relacionaba con la realidad circundante de la nación.

Ofrecer una definición única del concepto que se entendía en aquella época como “teatro mexicano” queda totalmente fuera de lugar. Como se ha visto a lo largo de este capítulo, depende de la visión que se tenga del pasado nacional para establecer la relación con el presente.

Este análisis nos ha permitido, entender que independientemente de la postura con la que los dramaturgos hayan visto el acontecer pasado en esta renovación, el cambio para denominar al acontecer teatral como teatro mexicano, va en el sentido de “mexicanizar la escena”, no en trasladar íconos, ni repetir modelos que no respondan a la realidad circundante. Se trata de hacer frente a:

La paradoja que gobierna la creación artística. Cuando más grande y universal se pretenda crear un tipo resultará más local y pequeño. Por lo contrario, mientras más se apegue el artista a su país, mientras mayor humildad rija el modelado de sus tipos, más grandes y universales serán ellos...<sup>49</sup>

Lo mexicano es la dramatización de lo propio, la esencia del texto dramático consiste en hablar de lo humano del mexicano. Si el teatro resulta ser un reflejo de una realidad donde el espectador se reconoce, al hablar de lo propio desde lo humano, se adquiere un carácter universal.

---

<sup>49</sup> Celestino Gorostiza, “El teatro y la actitud mexicana” en *Contemporáneos*, 20 de enero de 1930, 39-52.

## IV

### **El teatro del *Grupo de los Siete Autores Dramáticos***

El panorama teatral de la época posrevolucionaria en México enmarca una gran cantidad de compañías, grupos e iniciativas que respondieron al proceso de renovación cultural, y a los diferentes discursos políticos e ideológicos que estaban presentes durante los años de reconstrucción nacional.

*El Grupo de los Siete Autores Dramáticos* y la *Comedia Mexicana* comparten un paralelismo temporal en medio de este proceso del teatro nacional. En 1921 comienza un movimiento de cambio en los escenarios de la Ciudad de México, del cual ambos grupos forman parte<sup>50</sup>.

Este conjunto de acontecimientos enmarcan el primer apartado del presente capítulo. El objetivo es realizar el tejido de la relación entre las dos agrupaciones con el propósito de entender, en primer lugar, el tránsito y desarrollo del *Grupo de los Siete*. Al mismo tiempo, analizar la importancia del vínculo con la *Comedia Mexicana* para su quehacer teatral.

---

<sup>50</sup> Existen tres coyunturas que favorecieron este proceso, como lo señala Socorro Merlín:

1. El dramaturgo Julio Jiménez Rueda como titular del municipio de la Ciudad de México.
2. La invitación por parte de Vasconcelos a la actriz argentina Camila Quiroga para venir a México en 1922.
3. La temporada Pro Arte Nacional en 1923. Realizada por María Teresa Montoya con apoyo del municipio.

Merlín, *Op.Cit.*, p. 28

## ***El Grupo de los Siete y la Comedia Mexicana.***

Tejer los lazos entre la *Comedia Mexicana* y el *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* requiere seguir sus pasos desde los primeros años de la década de 1920.

La *Comedia Mexicana* surge en 1922 con el apoyo de Amalia Castillo Ledón, quien se encontraba al frente del Departamento de Acción Recreativa y Popular de la Dirección de Acción Cívica. De ese año hasta 1926 es el periodo de la agrupación conocido como etapa nominal. De 1922 a 1926 realizan cuatro temporadas y obtienen reconocimiento al ser el primer grupo teatral estable que representó la mayor cantidad de piezas de autores mexicanos<sup>51</sup>.

Por otra parte, en 1923 se dan a conocer obras de algunos de los integrantes del *Grupo de los Siete*. A través de la *Unión de Autores Dramáticos* se organizaron lecturas públicas y privadas con Francisco Monterde y Ricardo Parada de León en compañía de Julio Jiménez Rueda, Mario Montes, Rafael M. Saavedra y Eugenia Torres<sup>52</sup>.

La primera temporada oficial del *Grupo de los Siete* fue en el Teatro Virginia Fábregas en julio de 1925 hasta enero de 1926<sup>53</sup>. Se puede entender esta primera temporada como una prueba y un aliciente para la publicación del primer manifiesto de 1926. Es parte de su consolidación en un equipo de dramaturgos bajo una misma línea rectora.

---

<sup>51</sup> Schmidhuber, *El teatro mexicano en cierne 1922-1938*, p. 2

<sup>52</sup> En ese año los textos que se sabe fueron representados son de Francisco Monterde con *La que volvió a la vida* y de Ricardo Parada de León *Cosas de la vida*. Nomland, *Op. Cit.*

<sup>53</sup> En esta temporada no sólo se incluyeron obras de los miembros de la agrupación, también de: Jiménez Rueda, Mediz Bolio, Alberto Michel, María Luisa Ocampo y Ramírez de Aguilar entre otros. Ruth Lamb, *Bibliografía del Teatro Mexicano del Siglo XX*, México: Ediciones Andrea, 1962, p. 11

Mientras tanto la *Comedia Mexicana* seguía trabajando. En 1928 los integrantes de esta agrupación realizan su registro ante un notario, acción con la cual adquiere un estatus legal, siendo su periodo oficial de 1929 a 1938 con cinco temporadas hasta su desaparición<sup>54</sup>.

El *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* tuvo su primera temporada en 1925, seguida de la publicación de sus dos manifiesto el mismo año. Todas estas iniciativas financiadas con recursos propios y sin los resultados esperados.

Frente al fracaso económico de esa primera temporada y el lanzamiento del segundo manifiesto, su siguiente paso estratégico fue vincularse con otras figuras importantes de los escenarios nacionales. Así se gestó la *Temporada Pro Arte Nacional* en colaboración con Fernando Soler y Maria Teresa Montoya, una vez más esta labor teatral emprendida por los *Siete Autores* fracasó económicamente<sup>55</sup>.

Para 1928 la *Comedia Mexicana* ya iniciaba su etapa nominal bajo el modelo de cooperativa y su organización fue la siguiente:

Presidenta: Amalia Castillo Ledón

Secretaria: María Luisa Ocampo

Gerente: Lázaro Lozano García

Vocales: Víctor Manuel Díez Barroso, José Joaquín y Federico Gamboa, Carlos Lozano García, Ricardo Parada de León, Carlos Díaz Dufoo y Francisco Monterde.

En su declaración de principios la agrupación señala:

La Comedia Mexicana no es una simple empresa teatral, es una institución que lucha por la significación y el enaltecimiento del teatro mexicano. Si es usted consciente y

---

<sup>54</sup> La directiva se formó de la siguiente manera: Amalia del Castillo Ledón fungió como presidenta, María Luisa Ocampo fue secretaria, gerente Lázaro Lozano García. En Schmidhuber, *El teatro mexicano en ciernes 1922-1938*, p. 34

<sup>55</sup> Merlín, *Op. Cit.*, p. 43

se preocupa por los problemas de su país, no puede atacarla. Las instituciones están por encima de los hombres<sup>56</sup>.

El paso que dio la *Comedia Mexicana* al realizar su registro notarial, sumado al apoyo institucional a través de Amalia Castillo Ledon -gracias a su cercanía con el gobierno de Plutarco Elias Calles-, fueron acciones que le dieron un nuevo estatus a la agrupación.

Ya no era un conjunto de artistas sumando esfuerzos sin una previa organización y planificación. Esta vez había un modelo que permitía estructurar el trabajo de cada uno de los integrantes, además de propiciar las condiciones necesarias para que la producción de las temporadas teatrales y generar recursos económicos con las entradas de taquilla, de tal manera que fuera sustentable y redituable económicamente. Así la *Comedia Mexicana* se sumó al proceso de institucionalización del teatro mexicano.

Si observamos los procesos en paralelo de estas agrupaciones, la pregunta es: ¿el *Grupo de los Siete Autores* se desintegró, se fusionó con la *Comedia Mexicana* o se diluyó en ella?

Dentro de las críticas de la época y la historiografía, no se encuentran datos precisos que nos ayuden a conocer si su trabajo en conjunto fue una colaboración entre ambas agrupaciones o una desintegración, y posterior migración del *Grupo de los Siete* a la *Comedia Mexicana*. Lo más cercano es el señalamiento de Socorro Merlín al afirmar que, algunos de los integrantes del *Grupo de los Siete* trabajaron con la *Comedia Mexicana* y otros con Amigos del Teatro en 1931<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Merlín, *Op. Cit.*, p. 75

<sup>57</sup> *Ibidem.*, p. 255

Algunos estudiosos de la época manifiestan las características de cada agrupación y enuncian el trabajo realizado por ambos, dando continuidad a la tendencia historiográfica de marcar diferencias entre sus propuestas pero sin atender la vinculación en sí misma.

Otro punto generalizado es que la mayoría de los historiadores han considerado el trabajo teatral de la *Comedia Mexicana* hasta su periodo oficial a partir de 1929, sin tomar en cuenta ampliamente su etapa nominal de 1922 a 1926. Como señalé anteriormente esos primeros años son significativos para encontrar la conexión entre ambos.

Al dar seguimiento en paralelo al proceso de la *Comedia Mexicana* y el *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*, además de las afirmaciones hechas previamente por otros profesionales de la historia del teatro mexicano, se puede establecer el encuentro de ellos.

El primer encuentro entre ambas agrupaciones se da alrededor de 1926, entre la primera temporada oficial del *Grupo de los Siete Autores* y la tercera temporada del periodo nominal de la *Comedia Mexicana*.<sup>58</sup> Aquí es dónde está el primer punto de entrecruce.

Algunos investigadores señalan una única temporada del *Grupo de los Siete Autores*, las críticas de la época y posteriormente los historiadores, siguen mencionando que son grupo estable cuando ya estaban en colaboración con la *Comedia Mexicana*.<sup>59</sup>

En cuanto a las temporadas teatrales del *Grupo de los Siete*, es visible que existió una primera temporada con la que se dieron a conocer, posteriormente sucedió la temporada PRO

---

<sup>58</sup> Schmidhuber en *Dramaturgia Mexicana* señala una relación intensa entre las agrupaciones entre la tercera y la octava temporada siguiendo la numeración de la *Comedia Mexicana*.

<sup>59</sup> Adame Domingo considera que el *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* desapareció después de su primera temporada teatral en 1925. *Op. Cit.*, p. 138

El hecho de que los investigadores e historiadores los sigan mencionando como un grupo estable después de 1929 que inicia el periodo oficial de la *Comedia Mexicana*, se debe a que dentro de la historiografía han sido contrapuestas las propuestas de ambos grupos. Este punto se aborda en el siguiente apartado.

ARTE NACIONAL, ésta es una iniciativa de la agrupación pero la ejecución es una colaboración con otros artistas.

Entonces, existe solo una temporada teatral de la agrupación, aunque su labor dentro del teatro mexicano no se resume en ella. El conjunto de acciones que emprendió el *Grupo de los Siete* y su objetivo dentro de la escena nacional permitió su encuentro con la *Comedia Mexicana*.

Durante la etapa nominal de la *Comedia Mexicana*, se pudo observar que su objetivo dentro de los escenarios era construir un teatro mexicano, en donde se impulsara e incentivara la puesta en escena de textos escritos por dramaturgos mexicanos, también atendió la dramaturgia extranjera pero siempre dando mayor importancia a lo escrito por nacionales.

Este objetivo era compartido por el *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*. Además, existían en ambos grupos, integrantes con inclinación hacia el nacionalismo vasconcelista y un interés por retratar los acontecimientos sociales de la época<sup>60</sup>. En *Crónicas de Hoy*, Armando María y Campos sostiene que, María Luisa Ocampo en compañía del *Grupo de los Siete* se sumaron a Amalia Castillo Ledón para realizar iniciativas en pro del teatro mexicano<sup>61</sup>. Siendo este el paso para el nacimiento de la *Comedia Mexicana*.

En este recorrido es posible distinguir la disparidad de opiniones vertidas por periodistas y críticos de la época, asimismo por estudiosos contemporáneos, respecto a la colaboración entre ambos grupos.

Al seguir las pistas podemos observar que sí, efectivamente solo existe una temporada oficial del *Grupo de los Siete Autores* en 1925 en el Teatro Virginia Fábregas y después la temporada PRO ARTE NACIONAL en compañía de otros hacedores teatrales, posterior a

---

<sup>60</sup> Merlín, *Op. Cit.*, p. 74

<sup>61</sup> Información basada en el archivo de María Luisa Ocampo, encontrada en Merlín, *Op. Cit.*

eso no hay indicio de puestas en escena bajo su tutela. Lo que sí prevalece en la prensa después de esas dos temporadas es el señalamiento de ellos como grupo teatral, son siempre mencionados en colaboración con otros personajes del ámbito teatral, principalmente con la *Comedia Mexicana*.

Los *Siete Autores* ejecutaron acciones relevantes, dejaron un remanente de tal manera que los críticos continúan refiriéndose a ellos como parte activa dentro del gremio teatral. Después de esas dos temporadas se mantuvieron unidos y vinculados con otros creativos, siguieron trabajando por sus visión y sus ideales del teatro. Así encontraron identificación y diálogo en la iniciativa emprendida por Amalia Castillo Ledón, fundadora de la *Comedia Mexicana*. Aquí, existió un espacio en donde encontraron cabida para continuar desarrollando el objetivo de hacer un teatro mexicano bajo la óptica vasconcelista.

Además este vínculo también les proporcionó herramientas y la infraestructura que les hizo falta en sus dos primeras temporadas. Después del primer encuentro en 1926, la colaboración entre las agrupaciones se hizo oficial en 1928, cuando se integran a la parte operativa de la *Comedia Mexicana*, para ese momento ya figuran con diversos cargos en dicha agrupación. En esta unión existe una migración del *Grupo de los Siete* a la *Comedia Mexicana* que termina en una fusión estratégica para lograr el objetivo que ambas agrupaciones tenían en el teatro mexicano.

Por otra parte el modelo de cooperativa y el registro notarial de la *Comedia Mexicana*, sentaba un nuevo precedente en este proceso de institucionalización del teatro. La iniciativa de Amalia Castillo cobijó a un grupo de creadores escénicos que no contaban con el conocimiento para desarrollar esa infraestructura.

Las diferentes opiniones vertidas en la prensa de 1920 y 1930, así como en los historiadores contemporáneos, también responden a otro punto importante entre las dos

agrupaciones: la disputa entre la innovación y la tradición teatral existente en cada uno. Esta controversia la abordaré en el siguiente apartado. Por ahora cabe mencionar que, si fueron señalados después de 1928 por la prensa y estudiosos contemporáneos como dos agrupaciones distintas, responde más a esta diferenciación que se ha realizado a través del tiempo.

Por eso es que he considerado relevante analizar cuál fue la naturaleza del vínculo que surgió entre estos dos grupos teatrales. Más allá de las características formales de la dramaturgia y las representaciones, existe detrás un objetivo en común y sobre todo un modelo de organización y producción que les permite sumar esfuerzos para continuar al proceso de institucionalización y profesionalización del teatro iniciado en 1923.

### **Entre la innovación y la tradición**

El *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* y la *Comedia Mexicana* a lo largo de su trayectoria en la escena del teatro nacional se vieron inmersos en una de las disputas más sobresalientes dentro del teatro y el arte nacional desarrollados durante 1920 y 1930. Los conceptos de tradición y vanguardia fueron los protagonistas en la formación del arte de esa época y son pilares para dar seguimiento al proceso del teatro mexicano.

Abordaré esta disputa a través de la historiografía del teatro mexicano y las declaraciones de la crítica teatral de la época, con la intención de observar el trabajo y la aportación del *Grupo de los Siete* y por consecuencia la *Comedia Mexicana* al teatro nacional.

Los escenarios de la Ciudad de México marcaban tendencia para las representaciones teatrales en el resto del país. Como ya he señalado, la oferta en cuanto a

géneros y agrupaciones era sumamente amplia; pero siempre existieron dramaturgos, directores, compañías o grupos que destacaban.

A lo largo de la historia ha tenido mayor visibilidad una de las agrupaciones de esa época: *Los Contemporáneos*. La propuesta de este grupo resulta importante para entender la relación entre *Los Siete Autores Dramáticos* y el resto de los hacedores teatrales.

Xavier Villaurrutia uno de los integrantes de *Los Contemporáneos*, entabló una disputa directa con el *Grupo de los Siete*<sup>62</sup>. Bajo el seudónimo de Marcial Rojas, apodó al *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*: “Los Pirandellos”, debido a su valoración respecto a las obras del autor italiano Luigi Pirandello (1856-1936), tachándolas de obsoletas para esos años.

Al observar la influencia del italiano en la agrupación de los *Siete Autores*, realizó una analogía entre la obra *Seis personajes en busca de un autor*<sup>63</sup> y el grupo de dramaturgos. Consideraba seis y no siete autores por el parentesco de los hermanos Lozano García -al verlos como una misma persona-<sup>64</sup>.

Villaurrutia en esta forma de nombrarlos alude con ironía a la obra de Pirandello, al ser los personajes quienes buscan autores y no los autores buscando personajes, así manifestaba su opinión respecto a ellos, no los consideraba dramaturgos. Además de señalarlos como una agrupación anclada a los cánones antiguos del teatro.

Estas opiniones por parte de Villaurrutia fueron relevantes, guiaron parte de las críticas que recibieron los *Siete Autores*. Estas observaciones abren paso para revisar la

---

<sup>62</sup> Schmidhuber, *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia*, p. 25

<sup>63</sup> *Seis personajes en busca de un autor*, es una obra escrita por Luigi Pirandello, representada por primera vez en 1921 y publicada en 1925.

<sup>64</sup> Parte sustancial del encasillamiento durante los años veinte de la dramaturgia del grupo analizado, responde a las consideraciones mencionadas en el apartado anterior en cuanto a la vanguardia teatral versus la tradición.

confrontación de concepciones y argumentos en la formación del teatro mexicano de los años veinte.

Por una parte el grupo auspiciado por Antonieta Rivas Mercado, buscó introducir en México a la vanguardia internacional, a través de dar a conocer en territorio nacional las obras más recientes surgidas en Europa<sup>65</sup>. Esta propuesta ha sido denominada con anterioridad por los estudiosos y críticos como teatro de vanguardia. Es importante señalar que en esta primera etapa, la idea de vanguardia no implicó una ruptura con los cánones artísticos establecidos como lo suscitado en los *ismos* europeos<sup>66</sup>.

En los movimientos de vanguardia en Europa del siglo XX subyace un principio que refiere a la relación teórico-práctica respecto a la creación artística. Los planteamientos teóricos en su mayoría precedían a la creación artística, en busca de propiciar una transgresión contundente con las formas artísticas anteriores.

El artista tiende puentes entre la realidad y la imaginación como muestra del planteamiento teórico para la reformulación del arte, es operador del arte y tiene como objeto liberar al sujeto de la ideología de su entorno y de su propio interior<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Esta afirmación es una reducción de la propuesta teatral de *Los Contemporáneos* con fines prácticos, pero en el campo de la realización escénica de las obras, es innegable su aporte en la colaboración con músicos y artistas plásticos, dando como resultado la incursión de otras disciplinas en la escena nacional. Y la apertura de caminos para la dirección y la escenografía.

Para rastrear sus declaraciones se pueden consultar las publicaciones donde participaron: *Gladios* (1916), *San-Ev-Ank* (1918), *México Moderno* (1920-1923), *La Falange* (1922-1923), *Antena* (1924), *Ulises* (1927-1928) y *Contemporáneos*.

<sup>66</sup> Hugo Verani señala a las vanguardias europeas como una “renovación de las modalidades artísticas revolucionarias”, cuestionan los valores heredados y las tradiciones. El arte es pensado por los problemas de la vida moderna, el arte se rehúsa a contentarse con su calidad de arte. En Hugo, J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p.12

<sup>67</sup> Jaime Brihuega, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias.”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, Volumen II, 1996, p. 235-236

Las vanguardias se caracterizan por los conjuntos de diversas corrientes artísticas que integran dicho movimiento. Los grupos son un mecanismo estratégico en la configuración del panorama del arte a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

En ellos se alojan individualidades que en conjunto crean pautas de acción de manera sistemática dando paso a las corrientes artísticas. Es por eso que se identifican personajes dentro de los grupos, tales como el surrealismo, dadaísmo, la Bauhaus, entre otros. Estos personajes aportan elementos dentro de la misma lógica del sistema<sup>68</sup>.

La Vanguardia en México durante los años veinte pudo haber sido pensada a partir de un nacionalismo hermético, como ajena a la configuración de la cultura de esa época. Pero a lo largo de la primera mitad del siglo XX en México, los proyectos culturales y artísticos responden a una utopía político-social, se vinculan con los lenguajes del movimiento de las vanguardias europeas.

Estos lenguajes se usaron de manera selectiva y en función del contexto. Hay una “nacionalización de las vanguardias”<sup>69</sup>, es decir, no es la reproducción del mecanismo bajo el que se gestó el movimiento en Europa, sino es la asimilación-apropiación de algunos elementos de las propuestas de los *ismos* para crear nuevos paradigmas<sup>70</sup>.

En México la vanguardia se desarrolla como parte de la creación de una identidad nacional, se cuestionan los valores heredados y la tradición. La búsqueda de nuevas posturas

---

<sup>68</sup> *Ibidem.*, p. 237

<sup>69</sup> El concepto de “nacionalización de las vanguardias” es propuesto por Karen Cordero al abordar la noción de vanguardia en la plástica mexicana de los años veinte, vinculando la idea de Modernidad política y la estética en México. Expresa abordar el término Vanguardia no bajo el parámetro eurocentrista, sino, en el contexto mexicano. En Karen, Cordero, “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para la configurar la Modernidad en México (1920-1930) en *Modernidad y modernización el arte mexicano 1920-1960*, Catálogo de la exposición del Museo Nacional de Arte, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 53 - 66

<sup>70</sup> Ortiz, *Cultura y Política en el Drama Mexicano Posrevolucionario*, p. 46

y lenguajes se encaminó a conciliar la condición del arte con la creación de una identidad nacional, no se deslinda del Estado, dialoga con él. Es el principio de una cultura nacional naciente, pertenece a la configuración de una nación después de la Revolución.

Con el arribo de las vanguardias a México, el teatro que se escribe y representa, está vinculado con la idea de universal. En ese aspecto, el teatro que proponían los *Contemporáneos* abrió el camino para modificar las forma de pensar y elaborar la dramaturgia, a partir de una tendencia a igualar los parámetros europeos sin olvidar lo nacional. Atienden el internacionalismo<sup>71</sup>, asimismo la entrada de la vanguardia se ve reflejada en los modos de producción teatral y su función social<sup>72</sup>.

La disputa en tanto concepciones teatrales -innovación vs tradición- surge cuando se considera el teatro elaborado durante los primeros años de la trayectoria del *Grupo de los Siete*, como perteneciente a la tradición teatral española y a los cánones dictados por ésta. Se establece una estructura clásica, en cuanto a la forma de tramar y narrar, apegada a los planteamientos aristotélicos, pero sobre todo a las líneas dramáticas españolas<sup>73</sup>.

He de advertir, que es imposible seguir sosteniendo esta idea, ya que, si se atienden las influencias recibidas por los miembros de la agrupación: el romanticismo de Gabriele D'Annunzio en las piezas de carácter social, se puede notar a Ibsen vía Jacinto Benavente, el naturalismo de Strindberg, el acento en los estados psicológicos alterados, la relación con los

---

<sup>71</sup> Reverte Bernal, *Los contemporáneos: vanguardia poética mexicana*. En <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/3187/1/5.%20LOS%20CONTEMPOR%C3%81NEOS,%20VANGUARDIA%20PO%C3%89TICA%20MEXICANA,%20CONCEPCI%C3%93N%20REVERTE%20VERNAL.pdf> Obtenido el 18 de junio de 2013.

<sup>72</sup> Nomland, *Op, Cit.*

<sup>73</sup> Armando Partida Taizan, *Modelos de acción dramática. Aristotélicos y no aristotélicos*, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Itaca, 2004, 237 pp.

sueños a partir de Maurice Maeterlinck y la corriente simbolista. Todas ellas tuvieron injerencia en su creación dramática<sup>74</sup>.

Los autores extranjeros estaban atendiendo nuevas corrientes y los *Siete Autores* dentro de su proceso, respondieron a ellas. Por lo tanto es una convivencia de la tradición y la vanguardia, un híbrido que a los ojos de los universalistas resultaba obsoleto.

Dentro del trabajo dramático del *Grupo de los Siete*, debe considerarse el análisis hecho por Schmidhuber, quien en términos estilísticos y estructurales denota, dentro de la producción de la literatura teatral la convivencia de los dos puntos: existen piezas de teatro comercial de afiliación al teatro español de finales del siglo XIX y principios del XX. Y también hay obras que se alejan de las fórmulas posbenaventinas donde se hace evidente la influencia y convivió con las vanguardias europeas<sup>75</sup>.

Para dar cabida al tema de los cambios estilísticos y su importancia dentro del análisis de la labor teatral del *Grupo de los Siete*, he de considerar el estudio y análisis de Guillermo Schmidhuber en tanto a las transformaciones en la estructura del texto dramático.

En términos formales puede entenderse un tránsito estilístico de la siguiente forma: existe un cambio dramático en donde los elementos de 1) género y estilo, 2) estructura y 3) tema, forman una ecuación en donde cada factor se va transformando, dando variantes y resultantes que muestran las modificaciones y productos finales.

Por lo tanto existe una etapa de la agrupación en donde los tres factores permanecen estáticos, sin variación alguna. Las obras que se ubican en esta etapa son: *Las pasiones*

---

<sup>74</sup> Schmidhuber, *Dramaturgia Mexicana. Fundación y Herencia*, p. 35

<sup>75</sup> Schmidhuber, *Teatro mexicano en ciernes*, p. 54-55

*mandan* de Diez Barroso, de José Joaquín Gamboa *Lo que ella no pudo prever* y *La caída de las flores*, de Francisco Monterde *Viviré para ti*.

Para señalar los textos dramáticos pertenecientes a un corte clásico, se muestra el teatro comercial de afiliación al teatro español del siglo XIX, éste tiene piezas en tres actos con una estructura lineal que unen escenas a través de una suma de acciones, por lo general sencillas, sin subtramas y mantienen el interés del público a través de una acción que se vuelve expectante por recursos melodramáticos<sup>76</sup>.

La transición de la dramaturgia está en un segundo nivel, cuando las obras cambian estéticamente alejándose de las fórmulas postbenaventinas. Así los temas son abordados desde otras perspectivas y con finales inesperados. El género y el tema permanecen sin modificación, pero cambia la estructura<sup>77</sup>.

Por otra parte, en la crítica teatral se encuentran indicios del grupo. Ricardo Rey en 1928 señalaba: “Ahora que algunos entusiastas miembros del “Grupo de los siete” realizan a casa cerrada magníficos ensayos de obras mexicanas hechas por aficionados con talento dramático...”<sup>78</sup>. El calificativo de “aficionados” probablemente responde a que la obra no cumplió con sus expectativas. En otras críticas se señala la falta de consistencia que mostraban las obras de los Hermanos Lozano García<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> *Ibidem.*, p.50

<sup>77</sup> *Ibidem.*, p.50

<sup>78</sup> Ricardo del Rey, “Comentarios teatrales” en *El Universal Ilustrado*, México, agosto 30 de 1928.

<sup>79</sup> Los Hermanos Lozano García con “Hombre o demonio” en torno a ella la crítica se resume a un estreno apresurado y carente de ensayos. “Representa un anhelo de originalidad. Es una obra dividida en varios cuadros que son evocación sucesiva de páginas amorosas vividas por el protagonista. La escenificación de esta multiplicidad de cuadros planteaba un problema que no pudo ser resuelto [...] Igualmente la multiplicidad de cuadros siendo cada una página y por lo tanto una acción independiente, ya que apenas los une un débil nexo cronológico sin importancia, significaba un problema grave.” En Jubilo, “El teatro en México, está así...” en *El Universal Ilustrado*, 6 de junio de 1929, p. 10

Asimismo otros comentaristas llamaban la atención sobre el movimiento de dramaturgos en pro del teatro nacional, se enfocaban en aprobar y elogiar la labor de organización, poniendo menos énfasis en la calidad de las puestas en escena<sup>80</sup>. Las opiniones personales vertidas por los críticos respecto al trabajo de los *Siete Autores Dramáticos* revelan una vez más el enfrentamiento entre tradición e innovación.

La *Comedia Mexicana* y el *Grupo de los Siete* dentro de la crítica de la época y la historiografía estuvieron envueltos en el enfrentamiento: innovación vs tradición. Por mucho tiempo su trabajo fue separado y poco analizada su vinculación y trabajo en conjunto. En voces de algunos estudiosos contemporáneos el *Grupo de los Siete* pertenece a la tradición y la *Comedia Mexicana* a la innovación, misma aseveración que se escuchaba desde la década de 1920.

La prensa manifestó la actividad de la *Comedia Mexicana* con mayor atención en el primer año de su periodo oficial (1929), destacando su éxito en el Teatro Regis y el Ideal, pero sobre todo aludiendo al carácter nacional de las representaciones. Siendo el factor que atrajo al público, no por lo heroico sino porque encuentra algo nuevo, algo que “despierta”:

La temporada de teatro mexicano ha mejorado visiblemente. El público empieza a dejarse atraer, pero no por impulso heroico sino porque ya sabe que en el tabladillo del “Regis” habrá de encontrarse algo que lo despierta<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> Las publicaciones que contaban con una sección permanente de teatro eran el *Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*. En la primera destaca Jubilo como comentarista teatral y en la segunda varían los escritores que contaban con seudónimos.

<sup>81</sup> Jubilo, “El teatro en México está así...” en *El Universal Ilustrado*, 20 de junio, 1929, año XIII, p.10

Un verdadero éxito ha sido en realidad la presentación de la “Comedia mexicana” en el teatro Ideal. Después de improbos esfuerzos ha sido posible formar un grupo homogéneo, de verdadero mérito artístico<sup>82</sup>.

La homogeneidad de la *Comedia Mexicana* ha de atenderse en tanto cada uno de sus integrantes compartía el objetivo de la formación de un teatro mexicano con sentido de identidad nacional. “En lo que refiere al estilo dramático, comparte vinculaciones con el teatro postbenaventino, también buscó cambios temáticos y estilísticos, aunque conservando la estructura de la *pièce bien faite*.”<sup>83</sup>

A su vez, si atendemos el cambio estilístico -propuesto por Schmidhuber-, en los textos escritos por la *Comedia Mexicana*<sup>84</sup> hay una modificación en cuanto a estructura y género, pero no en el tema. Existe una estética realista,

algunas obras son espejo de una sociedad recreada en escena con marcados tintes melodramáticos; con ello se pretende llevar a cabo una defensa de los valores que consideran fundamentales para la sociedad mediante la presentación de un conflicto axiomático<sup>85</sup>.

Este tercer estadio en que se encuentra la dramaturgia es el punto final que alcanza el *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*, para entonces ya en fusión con la *Comedia Mexicana*.

Las valoraciones posteriores a la *Comedia Mexicana* ofrecen una vía para comprender por qué en la historiografía sobre el teatro mexicano se ha conservado la separación de las actividades con el *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*.

---

<sup>82</sup> Juan EGA, “El teatro en México está así...” *El Universal Ilustrado*, Julio 18 de 1929, Número 636, año XIII

<sup>83</sup> Schmidhuber, *El Teatro mexicano en ciernes*, p. 54-55

<sup>84</sup> Considerando que para este momento ya se encontraban fusionados los dos grupos.

<sup>85</sup> Schmidhuber, *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia*, p. 41

Magaña Esquivel no ve en el *Grupo de los Siete* ningún aporte, considera la dramaturgia estática y atada a la tradición; por su parte Nomland lo califica al *Grupo de los Siete y la Comedia Mexicana* como teatro comercial con unidad estética y con perspectiva social enfocada a la clase media<sup>86</sup>. Asimismo señala

Agrupación informal de dramaturgos, actores y directores interesados en crear un teatro nacional, quienes no plantearon una dirección o camino homogéneo, cada quien se apegaba a sus intereses.

La Comedia Mexicana debe considerarse como una aventura dentro del teatro comercial que gozaba ocasionalmente de subsidio oficial<sup>87</sup>.

Para Schmidhuber, la *Comedia Mexicana* es un movimiento que debe ser considerado dentro del teatro mexicano, por permanecer vigente varias temporadas dentro de la escena nacional. En su estudio, la *Comedia Mexicana* mantuvo un criterio homogéneo al elegir las piezas a representar, con una identificación en un público metropolitano<sup>88</sup>. A su vez representa “la corriente tradicional sobre la que se fundamentó el teatro posterior”<sup>89</sup>.

A partir de 1947 la crítica especializada sitúa al *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*, al *Teatro de Ulises* y *Teatro Orientación* como raíces de la vanguardia<sup>90</sup>. Esta nueva consideración y visión, responde a una valoración que toma en cuenta las influencias extranjeras que permearon en dichas agrupaciones y la importancia que tuvieron para el desarrollo del teatro mexicano.

Esta visión ha llevado por caminos diferentes el entendimiento de la labor teatral del *Grupo de los Siete* y la *Comedia Mexicana*. A la distancia la crítica los separa señalando a

---

<sup>86</sup> Nomland, *Op. Cit.* p. 220

<sup>87</sup> Nomland, *Op. Cit.* p. 234

<sup>88</sup> Schmidhuber, *El teatro mexicano en cierne 1922-1938*, p. 39

<sup>89</sup> *Ibidem.* p. 34

<sup>90</sup> *Ibidem.* p. 90

este último grupo como vanguardista, ya que buscaba “una fórmula teatral que permitiera llevar a la escena a la clase media posrevolucionaria, con su propia manera de sentir y hablar, oponiendo lo urbano a lo costumbrista rural”<sup>91</sup>.

El tejer los pasos de cada agrupación ha permitido: conocer su labor en el teatro mexicano posrevolucionario y los componentes de su trabajo en la dramaturgia y los escenarios.

En este punto considero que existen dos momentos distintos dentro de la historia del *Grupo de los Siete* y que responden a los procesos de: trabajo creativo, producción teatral<sup>92</sup> y recepción.

La primera fase fue su propuesta para la formación de un teatro mexicano, participaron desde la dramaturgia atendiendo un proceso de transformación, donde la tradición actúa como un soporte para iniciar la búsqueda de lo mexicano. A la vez que las influencias europeas son asimiladas para terminar en una reapropiación, es ésta última la que juega un papel determinante en sus propuestas dramatúrgicas.

La segunda fase está en el ámbito de la producción teatral y la representación, en ella se deja de lado el nombre del *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* para fusionarse con la *Comedia Mexicana*, probablemente la mayoría de los textos no hubieran llegado a los escenarios mexicanos sin ese importante paso.

---

<sup>91</sup> *Ibidem.* p. 39

<sup>92</sup> Entendiendo producción teatral como el proceso en el cual se desarrolla la gestión de recursos materiales, artísticos y económicos para dar paso al proceso de puesta en escena. Así como el trabajo de administración de recursos económicos para la realización de la obra teatral y el pago del equipo.

El alcance que tuvo la *Comedia Mexicana* abarca diferentes escenarios a lo largo de dieciséis años; asimismo el apoyo económico por parte del gobierno facilitó el montaje de las obras.

Como bien señala Socorro Merlín:

la Comedia Mexicana y el Grupo de los Siete Autores ciertamente contribuyeron a la fundación del teatro mexicano, especialmente por su aportación para lograr fundamentar la plataforma estilística y estructural sobre la que se construiría posteriormente el nuevo teatro mexicano, aunque temáticamente su producción dramática aún está aherrojada a la tradición escénica de la moral y el sentir de la clase media<sup>93</sup>.

Sin duda las propuestas y el trabajo del *Grupo de Los Siete* Autores, así como su posterior fusión con la *Comedia Mexicana* son parte fundamental de la historia del teatro mexicano.

No son renovadoras en tanto a estilos dramáticos o puestas en escena, pero son catalizadores para la institucionalización y profesionalización de las artes escénicas nacionales.

---

<sup>93</sup> Merlín, *Op. Cit.*, p. 53

## V

### **La historicidad del *Grupo de los Siete Autores Dramáticos***

Al abordar como objeto de estudio al *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*, es necesario, hacer hincapié en las fuentes que nos permiten acercarnos a ellos. Anteriormente he hablado del contexto y los puntos de enfrentamiento dentro del proceso de formación de un teatro nacional durante la década de 1920 y 1930. Conocer aquello que los circunda ha sido un camino para abordar la producción dramática del grupo, en tanto su desarrollo y convivencia dentro del teatro en México.

La producción de la agrupación es principalmente de textos dramáticos, dentro de sus escritos no hacen referencias concretas a las tareas escénicas en términos de representaciones teatrales. No existen indicios de quiénes dirigían las obras, si eran ellos mismos o alguien más. La mayoría de sus declaraciones atañen a las tareas del dramaturgo y no del director ni del actor en términos de técnicas artísticas. En cuanto a la representación no hay fuentes que permitan saber cómo se realizaron las puestas en escena, sólo es posible encontrar ciertos rasgos en las críticas teatrales<sup>94</sup>.

Al estudiar el teatro de dicho conjunto de dramaturgos, se muestra la problemática de no existir un registro documental suficiente e incluso se carece de elementos visuales que faciliten trascender el ámbito del texto dramático y realizar un ejercicio histórico donde haya un equilibrio entre el teatro como representación y el teatro como género literario.

La tarea que he emprendido para el estudio de la agrupación teatral, se vincula a la historia del teatro a partir de analizar al *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* y su labor

---

<sup>94</sup> La crítica teatral mexicana se ha limitado a registrar los estrenos de cada día, con escaso interés por el contenido, ambientación o importancia general de las obras mismas: Nomland *op. cit.*, p. 235

teatral, basándome en algunos planteamientos teóricos de la teatrología<sup>95</sup> como parte de un ejercicio de historización del teatro en México, atendiendo a la naturaleza misma de fenómeno teatral. Es decir, el teatro puede analizarse desde dos aspectos:

- 1) el acontecimiento mismo de la representación en tiempo y espacio determinado.
- 2) el texto dramático -estudiar este último en el aspecto literario-.

Pero, siguiendo al teórico del teatro Jorge Dubatti: la historia del teatro debe ser atendida de la misma manera en que el teatro es concebido, desde la vida para la vida<sup>96</sup>. Con ello quiero decir que la historia del teatro no puede limitarse a un texto, se cuenta con otras fuentes o modelos metodológicos que nos permiten reparar en el momento o contexto de representación escénica.

El teatro se valida, en tanto teatro, no como literatura sino como acontecimiento de experiencia convivial [El cuestionamiento es:] Cómo estudiar el acontecimiento o los

---

<sup>95</sup> Martha Toriz señala que observar desde la teatrología implica pensar y analizar “acerca del ser del teatro, de sus características o cualidades, funciones o efectos, su historicidad o su historia, unas veces más empíricamente y otras más científicamente. [...] Pensar en términos epistemológicos ya es filosofar sobre el teatro” p. 87.

En tanto a la filosofía y su relación con los estudios teatrales “La filosofía del teatro afirma que el teatro es un acontecimiento (en el doble sentido de Deluze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido), un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente...” A partir de esta definición de Jorge Dubatti en tanto a la filosofía del teatro define a la teatrología y sus procesos como: “se trata de pensar en qué consiste el teatro, si puede ser pensado como ente y cómo se relaciona con los otros entes, especialmente con el ente fundamentalmente metafísico e independiente, condición de posibilidad del resto de los entes: la vida.”

Por lo tanto, la teatrología es la disciplina que se encarga de estudiar el fenómeno de las artes escénicas. Cuenta con su desarrollo epistemológico propio como disciplina, engloba otras ramas como la historia, la teoría del arte y la historia de la cultura.

Martha Toriz, “La teatrología y las artes escénicas” en Domingo Adame (coord..) *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva Latinoamericana*, Xalapa: Universidad Veracruzana, p. 87

Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro en Argentina. Fundamentos y Corolarios*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, p. 25 en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5695729.pdf> obtenido el tenido el 15 de junio de 2015

<sup>96</sup> Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, objetividad*, 2ª. Ed., Argentina: ATUE, 2010, p.23-50

materiales anteriores y posteriores al acontecimiento desde la especificidad del teatro como acontecimiento [El acontecimiento no puede ser conservado en tanto que es zona de experiencia]. En consecuencia, la historia del teatro en tanto acontecimiento no es la historia de los materiales conservados vinculados al acontecimiento, sino a la historia del acontecimiento perdido<sup>97</sup>.

Este es el caso del *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*. Contamos con las críticas teatrales de la época, los manifiestos y algunos de los textos dramáticos; pero es justo ahí donde aludo al sistema de concretización del texto<sup>98</sup>.

Por ello no lo abordaré desde un punto de vista de los estilos dramáticos de la época, para eso, en el apartado anterior hice énfasis en el ya existente análisis realizado por Guillermo Schmidhuber<sup>99</sup>. Se trata de llevar el estudio del teatro más allá del texto. Este último, desde el planteamiento de la teatrología permite acceder no sólo a los estilos dramáticos, su herencia extranjera y desarrollo, también, habrá que considerar al texto, sólo como uno de los sistemas escénicos que toman parte en una representación.

Lo cual desde la naturaleza de las fuentes que se tienen para el estudio del *Grupo de los Siete Autores* pareciera una tarea poco factible, puesto que únicamente se cuenta con sus obras dramáticas y no hay registro visual, fotográfico o auditivo de las temporadas teatrales realizadas. Entonces nos encontramos de vuelta con el texto como fuente única.

---

<sup>97</sup> Dubatti, *Filosofía del teatro en Argentina. Fundamentos y Corolarios*, p. 25

<sup>98</sup> Este sistema en el texto dramático refiere en términos de Patrice Pavis: “El texto es el resultado de un circuito históricamente determinado de concretización: significante (obra cosa), significado (objeto escénico) y contexto social. Son variables que modifican la concretización del texto y son más o menos posibles de reconstruir” en Patrice Pavis, “Del texto a la escena: un parto difícil” p. 177 en <https://es.scribd.com/document/245620978/Pavis-Patrice-Del-Texto-a-La-Escena> obtenido el 15 de junio de 2015

<sup>99</sup> Schmidhuber, *Teatro mexicano en ciernes 1922-1938*.

En este sentido y tomando en cuenta el contexto particular que rodea al *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*, estaría sustituyendo en la fórmula texto-representación teatral, la representación por el diálogo entre el texto dramático y el constructo cultural intrínseco en relación a la formación de un teatro mexicano.

Así la teatralidad<sup>100</sup> es configuración, donde la realidad se transparenta o es teatralizada, se asoma lo lúdico y artificial de los signos<sup>101</sup>. Desde mi punto de vista es en la teatralidad donde la cultura produce su significado creando la articulación de la identidad.

A partir de esta hipótesis es que puedo afirmar: por medio del sistema de signos se articula la identidad, es por ello que no se trata de hacer un teatro mexicano por desarrollarse en determinado territorio geográfico, sino por articular ese sistema propio.

Intuir las leyes de la práctica teatral bajo las que fue compuesto nuestro objeto de estudio, requiere ligarlo a la creación de identidad que se dio durante los años de 1920 y 1930.

En la historiografía del teatro mexicano el *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* se ha concebido bajo dos posturas: la primera los coloca como pertenecientes a la tradición española por seguir el canon dramático de ésta y, en segundo lugar, se sitúa como parte del proceso “renovador” del teatro, pero no se afirma como un grupo perteneciente a la corriente

---

<sup>100</sup> La definición de teatralidad está basada en las propuestas de Erica Fisher-Lichte cuando afirma: “es la totalidad de todos los materiales y sistemas de signos que aplican en una representación teatral y constituyen la singularidad de la puesta en escena teatral”, a su vez bajo la visión de Alcántara Mejía la teatralidad es una forma de expresión cultural que es guiada o interpretada, según sea el caso, por la misma cultura que la produce. De igual manera Jorge Dubatti la considera la estructura que dota al teatro de su carácter de teatro al teatro. Por lo tanto, la teatralidad es aquella que es inherente al fenómeno teatral y lo dota de su particularidad y depende su configuración de tiempo y espacio determinado dentro de la cultura. en Ericka Fisher-Lichte, *Semiótica del teatro*, Trad. Elisa Briega Villarrubia, Madrid: Arco/Libros, 1999, p. 276; Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y Cultura. Hacia una estética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras. 2002, p. 127-156 y Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, objetividad*.

<sup>101</sup> Patrice Pavis, *Op. Cit.*, p. 117

vanguardista<sup>102</sup>. Alejandro Ortiz Bullé Goyri los define como una “experiencia renovadora” del teatro en México al hacer uso de las vanguardias, pero no con un sentido de contracultura<sup>103</sup>.

A lo largo del tiempo, esta contraposición de posturas en tanto a su labor teatral, ha resultado un punto de partida para cuestionar el papel que juega el grupo dentro de la historia del teatro. Habría que preguntarse, en qué sentido y con qué alcances, el teatro hecho por el grupo comandado por Francisco Monterde realizó una transformación; de ser así en qué consistió y de qué elementos participó.

Entre las obras teatrales de las que aún se posee una versión editada, están: *La señorita voluntad* de Carlos Noriega Hope, *Véncete a ti mismo* de Víctor Manuel Díez Barroso, *Al fin mujer* de los Hermanos Lozano García y *Hacia la meta* de Ricardo Parada de León.

La amplitud temática abordada por el *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* puede dividirse en dos grupos: el primero refiere a la vida y desarrollo urbano que se imbrica con el segundo, los valores morales y sociales. Los he dividido así para el análisis puntual, cada uno tiene varios subtemas, variaciones, etc., pero, he encontrado una postura unánime por parte de cada uno de los integrantes en algunas temáticas, estas fueron abordadas en distintos momentos y cada uno con estilo propio.

El primer bloque abarca la vida en la ciudad y el desarrollo de la misma. Destacan el plano laboral y la construcción de una ciudad modernizada; estas líneas temáticas permiten incluir: la migración del campo a la ciudad y sus implicaciones, los avances tecnológicos que arribaron y modernizaron a México entre 1920 y 1940.

---

<sup>102</sup> Schmidhuber, *El teatro mexicano encierne 1922-1938*.

<sup>103</sup> Ortiz, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, 215 pp.

El entorno laboral que destaca en las obras escritas por los integrantes de la agrupación está enfocado en el trabajo periodístico y la dinámica dentro de la redacción de un periódico. Este espacio se convierte en el punto de partida para desarrollar la historia, generalmente el personaje principal o secundario es un periodista.

Ejemplos de lo anterior son las obras: *La señorita voluntad* de Carlos Noriega Hope y *Véncete a ti mismo* de Víctor Manuel Diez Barroso<sup>104</sup>. Estas obras muestran un retrato de la vida cotidiana de distintos sectores sociales, pero su punto de partida es el ámbito ya mencionado.

El texto de Noriega Hope sucede dentro de la redacción de un periódico, mostrando en primera instancia, las tareas periodísticas y los diferentes tipos de periodistas según las concepciones o estereotipos que se tenían durante aquella época.

El protagonista es el catalizador para el despliegue de las líneas temáticas. Esto permite abordar el ambiente en el trabajo y la ética profesional de los colaboradores dentro de las publicaciones diarias. El autor cuestiona la ética y el sentido de participar en un medio de comunicación que informa a la ciudad.

Desde las noticias de nota roja y artículos relacionados con la política nacional que escriben los personajes, abre la puerta para abordar la urbe con sus dinámicas sociales. La perspectiva del autor sugiere que la ciudad corrompe a los hombres que en ella buscan refugio o mejores oportunidades. Pequeñas pistas dejan ver las diferentes posturas de la ciudad y sus habitantes.

Ante la multiplicidad de temas, el dramaturgo delimita cada vertiente en el personaje principal: el periodista Cotero. El punto de partida es el tema de la migración de la provincia

---

<sup>104</sup> *Teatro mexicano del siglo XX.*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956, v.3

a la ciudad, a través de esta temática se observa la perspectiva y concepción que se tenía de la Ciudad de México y sus habitantes: un clima viciado por la prostitución, la drogadicción, el alcoholismo, entre otros<sup>105</sup>.

Este personaje aparece como el estereotipo del hombre que llega de provincia a la capital con el anhelo de convertirse en un periodista ético, camino a ello se consagra como periodista, pero el éxito lo lleva hacia los vicios que invita la ciudad, será el amor de una mujer el que lo regrese al camino de la ética profesional y los valores morales, como veremos más adelante.

La importancia de un desarrollo profesional con bases éticas y morales firmes es una preocupación constante por parte de la agrupación de dramaturgos. Reconocían el papel que jugaba la prensa en el contexto de la época.

La prensa mexicana de la época postrevolucionaria, albergó un sin número de textos históricos y literarios, así como las opiniones de los más destacados intelectuales del país. Se dieron discusiones que permitieron manifestar las más diversas posturas respecto a la política, cultura y economía nacional, entre otras. La prensa fue el medio para determinar el rumbo del país. Como señala Stanley Ross,

---

<sup>105</sup> Ricardo Pérez Montfort nos ofrece una reflexión de las implicaciones de la migración de la provincia a la ciudad, así como la concepción de la la gran capital. Las gran ciudad resulta llena de oportunidades laborales y de una vida para un “hombre moderno”; a diferencia del hombre de campo que aún lleva una vida más rudimentaria, este último cuenta con valores morales y éticos más arraigados en la tradición, en cambio. El hombre de ciudad es corrompido por la vida moderna. La Ciudad es retratada como un mounstro que corrompe a los hombres que la habitan.

Ricardo Pérez Montfort, *El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución*. [http://132.248.9.34/libroe\\_2006/0004176/06\\_03.pdf](http://132.248.9.34/libroe_2006/0004176/06_03.pdf)

Ricardo Pérez Montfort, “Las drogas en el México posrevolucionario, 1920-1930. El escarceo popular y el vacilón”. En Pilar, Gonzalbo Aizpuru, *Espacios en la historia. Invención y transformaciones de los espacios sociales*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2014, 426 pp.

la explicación a esta práctica está enraizada en un complejo de circunstancias, actitudes y tradición. En tiempos pasados el número de libros fue limitado y las ediciones de éstos han sido muy pequeñas debido a varios obstáculos: censura, escasez o alto costo del papel y la gran proporción de analfabetos en la población. La prensa pudo ayudar enormemente a la difusión de trabajos literarios o históricos<sup>106</sup>.

La importancia de la prensa es evidente, era el espacio en donde se plasmaban las ideas y propuestas más importantes de la vida nacional. Por lo tanto, hablar sobre el trabajo periodístico no se trataba de un anecdótico personal del *Grupo de los Siete*, como sabemos algunos ejercieron al frente de las publicaciones impresas, si bien, su punto de inicio fue el contexto que mejor conocieron, también encuentro la necesidad de valorar el trabajo de los periodistas y hacer llamado a la práctica ética.

Era vital que los periodistas analizaran el papel que ejercían dentro de la dinámica social, “la hoja impresa y el diario demostraron ser el mejor medio para aquellos que deseaban moldear la opinión pública o tenían un mensaje político, literario o histórico que comunicar.”<sup>107</sup>

Por otra parte, la industrialización del México posrevolucionario fue una gran transformación que impactó la vida nacional. Como señala Nora Hamilton

Es el resultado de la expansión capitalista no fue el desarrollo autónomo, sino la integración del Estado con el capital extranjero y el segmento más poderoso del capital nacional en una coalición que domina la economía mexicana. Uno de los efectos de esta dominación es la concentración de la producción industrial en manos

---

<sup>106</sup> Stanley Robert Ross, *El historiador y el periodismo mexicano*, p. 369 en <http://aleph.academica.mx/jspui/bitstream/56789/29678/1/14-055-1965-0347.pdf> Obtenido el 18 de junio de 2013

<sup>107</sup> *Ibidem*. p. 378

de un número relativamente pequeño firmas de capital intensivo que a menudo emplean tecnología importada; se trata de una estructura productiva incapaz de absorber la numerosa y creciente fuerza mexicana<sup>108</sup>.

Al observar este fenómeno, los *Siete Autores* continuaron abordando temáticas donde la clase media estaba implicada, pero poniendo énfasis en la ética profesional y el impacto que ésta tiene en otras personas, en este caso el sector obrero. Ricardo Parada de León frente a este contexto señala en la obra *Hacia la meta*, la problemática de los obreros ante el desarrollo tecnológico. El lugar donde sucede la historia es una fábrica, se retrata a los dueños de la misma, a los obreros en comunidad y sus dinámicas.

El protagonista es el ingeniero Leonardo, quien ha dedicado la mayor parte de su tiempo a trabajar en el desarrollo de una máquina que propicie el avance tecnológico del país. Personaje justo y humanitario frente a la situación de los obreros, es puesto en jaque cuando los trabajadores de la fábrica son despedidos por resultar innecesarios frente al uso de las nuevas herramientas tecnológicas.

Los empleados realizan actos de ludismo<sup>109</sup>. Ante tales acontecimientos y las acciones de represión que llevan a cabo los dueños de la fábrica, el personaje protagónico se cuestiona acerca de la necesidad y el papel que juega la inserción de la nueva tecnología dentro de la sociedad. Leonardo al final del segundo acto declara:

Las máquinas no son enemigas del hombre. No buscan reemplazarlo, sino por el contrario son liberadoras de la humanidad, van a redimir la sentencia bíblica de ganar

---

<sup>108</sup> Nora Hamilton, “Estado y burguesía en México.1920-1940”, en *Cuadernos Políticos*, número 36, ediciones Era, México, D.F., abril-junio 1983, p.56-72.  
<http://www.bolivare.unam.mx/cuadernos/cuadernos/contenido/CP.36/CP.36.7.NoraHamilton.pdf>  
Obtenido el 10 de octubre de 2015

<sup>109</sup> Fenómeno surgido durante la Revolución Industrial, consistió en la movilización de los obreros para destruir las máquinas.

el pan con el propio sudor. Que las máquinas estén en manos de quienes no las saben usar no es una razón para destruirlas<sup>110</sup>.

El protagonista enfatiza la visión de que la tecnología es la liberadora de la humanidad, cuando dice:

Leonardo:...mi vida entera ha girado únicamente en torno de ese ideal: el perfeccionamiento de la mecánica, la gran liberadora de la humanidad. Las máquinas no deben de ser sus verdugos sino sus redentores<sup>111</sup>.

La modernización del país propició un debate en términos de la economía nacional e internacional por la inserción de empresas extranjeras. También se cuestionó la dinámica de la relación hombre vs máquina.

Cuando Ricardo Parada de León aborda la dinámica implícita en el proceso de modernización nacional, está manteniendo una postura de conciliación entre el trabajador y la máquina, ésta como herramienta de trabajo, no como un sustituto de la fuerza humana. Señalando con precisión el factor determinante: son los dueños de las máquinas, quienes no entienden el uso y funcionamiento correcto de ellas dentro de la dinámica.

Establece un diálogo con las necesidades de crecimiento nacional sin dejar de atender el contexto de los trabajadores. Las huelgas de obreros que se habían suscitado desde inicio de siglo, ya venían haciendo fuertes estragos en la dinámica laboral<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup>*Teatro mexicano del siglo XX.*, p. 360

<sup>111</sup> *Ibidem.*, p. 340

<sup>112</sup> A pesar de las huelgas de obreros a inicio de siglo, en 1911 se continuó la celebración de contratos entre la Secretaría de Fomento e inversionistas privados. En 1911 se formó la Hidroeléctrica Mexicana, con capital inglés y francés, para abastecer de luz a San Luis Potosí, Tampico, Tamaulipas y Monterrey. Durante 1915 y 1916 la industria textil comenzó a estabilizarse, después de las huelgas y la escasez de materia prima. A su vez se iba desarrollando la industria textil, de tabaco y metales. Hamilton, *Op. Cit.*, p.56-72

La tarea que atendió el *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* fue guiar a la sociedad en un sentido pedagógico, en cuanto a usos y costumbres de la sociedad naciente después de la Revolución. Abarcó, por ejemplo, una imagen o idea de la mujer en el ámbito del matrimonio; estableciendo un vínculo con los valores morales y sociales.

La sociedad del México de aquella época se iba reconfigurando no sólo en términos económicos y de nuevas estructuras políticas gubernamentales, también los estereotipos fueron adquiriendo sus especificidades concentrando un “determinado "ser" o "deber ser" que se integró mediante la interacción de costumbres, tradiciones, historia, espacios geográficos; en fin: referencias compartidas y valoradas”<sup>113</sup>.

Las obras del *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*, también abordaron una imagen tradicional de la “mujer mexicana”. La aparición de esta figura como fuente de apoyo moral desinteresado y permanente hacia el varón en situaciones complicadas, es la más desarrollada a lo largo de las obras.

En *Señorita voluntad*<sup>114</sup>, existe una contraposición entre Carmen y Eugenia, dos mujeres que pertenecen a ámbitos sociales distintos y por lo tanto sus valores morales se oponen entre sí. La primera es aquella mujer trabajadora, noble, dedicada a su trabajo y las personas que la rodean. Con la capacidad de entregarse al ser amado a pesar de los errores que haya cometido. Ama a Cotero sobre cualquier adversidad, es ella quien le da la fuerza moral a través sus sentimientos para que encuentre la voluntad de seguir adelante.

---

<sup>113</sup> Ricardo Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940” en Roberto, Blancarte (Coomp.), *Cultura e identidad nacional*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 518

<sup>114</sup> *Teatro mexicano del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956, v.3

En cambio, Eugenia es una mujer que en la época se consideraba de “moral ligera”, adicta a las drogas y alcohol, vive de seducir a los hombres, manipula a Cotero a través de su adicción a la cocaína y busca a partir de ello mantenerlo a su lado.

Las dos figuras femeninas se pueden relacionar con una moral binaria en donde prevalecen los valores existentes en la época y las ideas de la labor de la mujer dentro de la sociedad y la vida en pareja. Es aquella imagen dual que provee de valores morales y sociales al hombre, pero también puede ser la persona capaz de corromperlo.

Víctor Manuel Díez Barroso en *Véncete a ti mismo* construye el personaje de la esposa en la misma línea. Esta mujer al enfrentar una desfavorable situación frente al mal estado mental en que se encuentra su marido, decide permanecer a su lado. El apoyo que proporciona está vinculado a los sentimientos de afecto que tiene hacia su pareja. En ambas obras la lealtad resulta un valor inherente a la mujer, como símbolo de amor y compromiso a la familia.

En *Hacia la meta*, igualmente se contraponen dos mujeres con personalidades y valores morales distintos, Gracia es una joven que guarda en secreto su amor por Leonardo; lo cuida, admira y respeta sabiendo que la relación entre ellos es poco factible, dentro de la obra no se explicitan claramente los sentimientos de él hacia Gracia, aunque se deja ver un hombre correcto y respetuoso, de trato amable hacia el género femenino.

Por otra parte, Margarita es una mujer que usa su posición dentro de la fábrica, al ser la hija del dueño, para establecer una relación de pareja con Leonardo, basada en el poder y no en busca de un amor genuino y espontáneo.

Finalmente, la obra que mantiene una postura tradicional respecto al papel de la mujer, es *Al fin mujer* de los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García<sup>115</sup>. Esta comedia en tres actos repite la contraposición entre dos mujeres, María es la esposa de Jorge, una mujer auto sometida a su esposo, quien, a pesar de intuir la actitud infiel de él, permanece a su lado, en esta historia ella pierde el sentido de la vista sin razón alguna, ante esta situación se intensifica la relación de su esposo Jorge con Margarita, quien es prima de María y con quien es engañada. El punto de conflicto es cuando Jorge decide huir con Margarita a pesar de la enfermedad de su esposa.

A lo largo de la historia se cuestiona la razón por la cual María decide seguir fiel a su esposo a pesar de la traición familiar que la rodea. En este caso se presenta una lealtad por parte de ella, que no se relaciona con apoyar moralmente al esposo, sino con una creencia en la mujer incondicional, ella es leal a pesar de cualquier infortunio.

La preocupación por abordar la forma de comportamiento de las mujeres, no es un interés banal, por el contrario, responde a la necesidad del Estado por reorganizar las relaciones humanas en tanto comportamiento y costumbres, tal lo señala Elsa Muñiz al hablar de los comportamientos sociales dentro del proceso de institucionalización:

no sólo coincidió en las esferas de la alta política, también incluyó el reforzamiento de una serie de instituciones y mecanismos de vigilancia estricta del comportamiento de los individuos, lo cual coadyuvó a construir las representaciones del ser hombre y ser mujer en México, definió espacios y tiempos específicos y asignó conductas y formas de ser a los sujetos diferenciados por sexo, determinó el tipo de relaciones aceptadas-prohibidas y contribuyó finalmente la construcción de identidades femeninas y masculinas<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> *Teatro mexicano del siglo XX*.

<sup>116</sup> Elsa Muñiz. *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*. México, UAM-A-Miguel Ángel Porrúa, 2002. p. 8-9

En este proceso del nacimiento del Estado moderno mexicano, El *Grupo de los Siete Autores* reconoce como necesario valorar y reflexionar sobre la nueva configuración social, principalmente la clase media, como el sector que pone en marcha un nuevo modelo de educación y normas sociales. Es por ello que su trabajo dramático se enfoca en pensar esta nueva identidad social y activar en el teatro una función pedagógica implícita. Apoyan la reorganización de las relaciones humanas.

El arte dramático permite dialogar de una manera contundente con los valores signícos y los vínculos con el contexto del espectador, juega con la re-presentación de una determinada realidad<sup>117</sup> para reforzar el sentido de identidad, favoreciendo la cultura nacional.

El *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* contribuye a la construcción de una identidad particular cuando abordan dentro de sus obras temas que atañen a la sociedad mexicana de los años veinte. Ponen en escena un conjunto de signos que cobran sentido en el espectador a partir de estar guiados o determinados por la misma cultura, están ejerciendo una función pedagógica para la construcción de esta nueva sociedad posrevolucionaria.

Es en esta elaboración de la teatralidad que la cultura produce significado creando identidad. Son parte de la corriente renovadora de teatro posrevolucionario, no por el territorio geográfico, sino por el desarrollo y contenido de las obras; por la teatralidad que construyen en pro de la identidad nacional.

Los textos dramáticos escritos por la agrupación revelan un constante trabajo por perseguir el objetivo de construir ese teatro mexicano que mencionan desde su primer

---

<sup>117</sup> Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Modelización y re-presentación de la historia en el teatro” p. 18 [http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1626/Modelizacion\\_no\\_18.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1626/Modelizacion_no_18.pdf?sequence=1&isAllowed=y) Obtenido el 15 de junio de 2015

manifiesto en 1925. En sus obras hay un afán por entender, explorar y manifestar la identidad mexicana más inmediata a ellos, la de la clase media, ponen en escena a personajes de la vida cotidiana que se abren paso y desplazan al charro y la china poblana que se habían visto en escena como representantes de la mexicanidad.

Es a través de las temáticas y la forma de teatralizar la realidad de los *Siete Autores* que observamos la construcción de nueva imagen de el mexicano y los mexicanos. Esta exploración de la identidad nacional está encaminada a mostrar la modernidad en México. Ese México naciente con visperas a lo universal como señalaba Vasconcelos. Este nuevo imaginario se construye a través de personajes de la vida real, en circunstancias cotidianas y no ajenas, con problemáticas que empatizan y le hacen sentido al público. Son cercanos a la clase media, quienes asistían principalmente a los recintos teatrales.

Por eso, no es casualidad que sus obras estuvieran centradas en la ciudad, su desarrollo y sus habitantes; la industrialización y la transformación en el ámbito laboral, la migración del campo a la ciudad; los valores morales y sociales a través de personajes muy particulares, entre otros temas. Es este nuevo imaginario de lo moderno, de las innovaciones que llevan al mundo cosmopolita y sus implicaciones sociales, es el que va haciendo a un lado el folklor para hablar de la nueva vida en la ciudad después de la Revolución.

Las obras dramáticas también muestran otro lado de la historicidad del *Grupo de los Siete*. Retomando la idea anteriormente mencionada por Jorge Dubatti donde la historia del teatro es la historia del acontecimiento perdido<sup>118</sup> y por otra parte la afirmación de Patrice Pavis<sup>119</sup> en donde el texto pertenece a un circuito históricamente determinado de concretización. Podemos observar que la reconstrucción del quehacer teatral del *Grupo de*

---

<sup>118</sup> Dubatti, *Filosofía del teatro en Argentina. Fundamentos y Corolarios*, p. 25

<sup>119</sup> Patrice Pavis, *Op. Cit.*, p. 177

*los Siete* ha sido un ejercicio por encontrar ese acontecimiento perdido a través de sus textos en vinculación con el constructo cultural de la época.

Este otro lado que sugiero como parte de la historicidad del grupo tiene que ver con el estatus de los textos dramáticos como hechos históricos en sí mismos. Siguiendo parte de los planteamientos de Paul Ricoeur<sup>120</sup> las acciones humanas, que tienen contenido de sentido, dejan una huella “cuando contribuyen a la aparición de pautas que se convierten en documentos de la acción humana”<sup>121</sup> estas acciones cobran mayor significado cuando quedan como registros en los archivos de la historia. En este caso esas huellas son los textos dramáticos del *Grupo de los Siete*, son acciones significativas a través de las cuales se da cuenta de un “mundo”<sup>122</sup>, en tanto que revelan la actividad cultural, el contexto teatral y social del México posrevolucionario. Así “el significado de un acontecimiento importante, excede, sobrepasa, trasciende las condiciones sociales de su producción y puede ser representado de nuevo en nuevos contextos sociales.”<sup>123</sup>

Los textos dramáticos del *los Siete Autores Dramáticos* se muestran como acciones contundentes por parte de los dramaturgos, que son huellas e indicios, si bien de su labor teatral, también son acciones significativas de una época por la tanto son en sí mismos hechos históricos. La historicidad de la agrupación nos revela varios niveles de análisis y comprensión que parten del texto pero que lo trascienden hacia un ejercicio de comprensión de la historia del teatro mexicano del siglo XX.

---

<sup>120</sup> Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México: FCE, 2002.

<sup>121</sup> *Ibidem.* p. 179

<sup>122</sup> Al hablar de “mundo” Ricoeur refiere al conjunto de referencia abiertas que poseen los textos, esas referencias no ostentivas que se manifiestan en los textos. Un ejemplo es cuando menciona al “Mundo de Grecia” para señalar que se trata de algo que “no designa qué eran las situaciones para quienes las vivían, sino para designar las referencias no situacionales que sobreviven a la desaparición de las situaciones y que, en lo sucesivo, se ofrecen como modos posibles de ser, como dimensiones simbólicas de nuestro ser en el mundo.” *Ibidem.* p. 174

<sup>123</sup> *Ibidem.* p. 181

## **Reflexión final**

Los escenarios mexicanos de las décadas de 1920 y 1930 fueron el reflejo de los diversos discursos nacionalistas que existieron después de la Revolución Mexicana. Este fenómeno impactó directamente en los múltiples caminos que tomaron las artes escénicas del país, así como la mayoría de las disciplinas artísticas.

El teatro que en un inicio buscó crear una identidad nacional a partir de los estereotipos como la china poblana, el charro, entre otros. Haciendo referencia a las imágenes que habían caracterizado por largo tiempo a México, se transformó de tal manera que resultó en un vehículo discursivo y un dispositivo creador de identidad, en el teatro se generó todo un nuevo discurso en las artes escénicas, pasó de ser un arte dedicado al entretenimiento a tener un lugar relevante en la vida cultural del país a través nuevas representaciones.

En las representaciones teatrales de esa época surgió una nueva idea o imaginario: “el pueblo”. Un término que incluye a campesinos, obreros, indígenas, mestizos, clase media, entre otros. El imaginario o idea de “el pueblo” permitió construir una vertiente del nacionalismo mexicano posrevolucionario, a partir de la clase media y la esfera intelectual y artística del país.

Con el paso del tiempo surgieron nuevos “tipos” como el empleado, el periodista, el artista, el obrero, el intelectual, entre varios más, los cuales se colocaron también dentro del imaginario de la sociedad; así nacieron expresiones artísticas y culturales que retrataron y se cuestionaron alrededor de esta nueva sociedad como una forma de establecer un nuevo nacionalismo.

La nueva sociedad en busca de identidad necesitaba autorreconocimiento y, encontró en la construcción de un imaginario en torno de sí misma la posibilidad de identificación y

valoración de lo propio, marcando así una diferencia tajante con lo extranjero, dando énfasis a las características particulares o bien podríamos llamarlas esenciales de la mexicanidad.

El *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* está inmerso en este debate de lo nacional y la creación del nuevo Estado mexicano. Como bien menciona Alejandro Ortiz Bullé Goyri, la agrupación se muestra como una experiencia renovadora del teatro mexicano. Ya no se trataba de señalar lo nacional del teatro por ser escrito en territorio nacional o ser autores nacidos en México, si no por la labor de introspección y construcción del individuo y la sociedad surgida después de la Revolución.

Pusieron en marcha un modelo de educación, instruyeron a la sociedad durante los primeros años de la posrevolución. Su objetivo era modelar las formas de comportamiento, atendiendo a los postulados de Vasconcelos y en busca de un teatro que diera respuesta a las necesidades de la sociedad mexicana. Haciendo uso de las letras, manifestaron su visión de los diferentes ámbitos en que se desenvuelve el ser humano.

Usaron los valores morales como un sistema de signos para hacer de su dramaturgia el reflejo de una “nueva sociedad”, accediendo así al teatro como un recurso educativo, pero sin ser teatro pedagógico en sí mismo.

En lo que refiere al teatro como disciplina artística también implicó el planteamiento y desarrollo de la práctica teatral. Si por una parte se buscaron nuevas temáticas y estructuras dentro de la dramaturgia, en paralelo el mecanismo interno de las puestas en escena se comenzó a visibilizar. El *Grupo de los Siete Autores Dramáticos* y la *Comedia Mexicana* son un claro ejemplo de ello.

Los ejes que guían la producción artística del teatro fueron motivo de reflexión por parte de los hacedores teatrales, con ello iniciaba un proceso de profesionalización del quehacer teatral, el teatro que se realizaba fue profesional en todo momento, pero los

procesos que hoy en día conocemos como gestión y producción teatral en aquella época no estaban concebidos como tal y tampoco habían sido reflexionados por los hacedores teatrales.

El *Grupo de los Siete* fracasó en términos de gestión y producción en sus primeras temporadas debido a falta de conocimiento en esas áreas; su vínculo y fusión con la *Comedia Mexicana* hizo posible estos primeros pasos en la gestión, producción y distribución, así como en la institucionalización del teatro. Es en ese instante que se empieza a concebir como un todo: la producción creativa en conjunto con la logística de financiamiento y producción hasta llegar a la recepción del público.

Las aseveraciones planteadas en los dos manifiestos publicados entre 1925 y 1926 si bien no tienen una consecuencia estética en tanto a la forma y el contenido de las piezas dramáticas, sí repercuten una nueva forma de pensar y concebir la disciplina teatral. Con el tiempo esto será relevante para la renovación y reconfiguración de la estética y gestión del teatro posterior. Sin duda el *Grupo de los Siete Autores* y su fusión con la *Comedia Mexicana* resultan innovadores dentro de la escena teatral de las décadas de 1920 y 1930.

## **Bibliografía.**

Adame, Domingo (Ed.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva Latinoamericana*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 167pp.

Alcántara Mejía, Ramón, *Teatralidad y Cultura. Hacia una estética de la representación*, México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras. 2002, 184pp.

Blancarte, Roberto (Coomp.), *Cultura e identidad nacional*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994, 629pp.

Bozal, Valeriano (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 1996, v.

Bürger, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Trad. Jorge García, Barcelona: Península, 1974, 189pp.

Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila 1920-1925: educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, 1ª. Reimp., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, 742pp.

Cordero, Karen, *Modernidad y modernización del arte mexicano 1920-1960*, Catálogo de la exposición del Museo Nacional de Arte: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Córdoba, Arnaldo, *La Revolución en crisis: La aventura del Maximato*, 3ª. Ed., México: Cal y arena, 1992, 552pp.

Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por la cultura “revolucionaria”*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, 258pp.

*Diccionario de escritores mexicanos siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1988, v.

Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, objetividad*, 2ª. Ed., Argentina: ATUE, 2010, 223pp.

Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, v.

Fisher-Lichte, Ericka, *Semiótica del teatro*, Trad. Elisa Briega Villarrubia, Madrid: Arco/Libros, 1999, 726pp.

Fuentes, Guillermina, *Cuatro propuestas escénicas en la Ciudad de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2007, 300pp.

Fuentes, Guillermina, *Un momento en la cultura nacional. Historia del Teatro de Ulises*, [tesis], México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, 188pp.

Gonzalbo, Aizpuru Pilar, *Espacios en la historia. Invención y transformaciones de los espacios sociales*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2014, 426pp.

Lamb, Ruth, *Bibliografía del teatro mexicano del Siglo XX*, México: Ediciones Andrea, 1962, 141pp.

Magaña Esquivel, Antonio, *Los teatros de la Ciudad de México*, México: Departamento del Distrito Federal, 1974, 142pp. (Colección Popular Ciudad de México)

Merlin, Socorro, *El nacionalismo de los autores dramáticos de la década 1920-1930*, México: Secretaria de Cultura e Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016, 276pp.

Muñiz, Elsa, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Miguel Ángel Porrúa, 2002, 346pp.

Nomland, John, *El teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, Trad. Paloma Gorostiza y Luis Reyes de la Maza, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1976. 336pp.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, México: Cuadernos de América sin nombre, 215pp.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, 298pp. Serie Humanidades

Partida Taizan, Armando, *Modelos de acción dramática. Aristotélicos y no aristotélicos*, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Itaca, 2004, 237pp.

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, 8ª. Reimp., México: Planeta, Espasa Calpe, 2008, 145pp.

Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, 380pp.

Schmiduber de la Mora, Guillermo, *Dramaturgía mexicana. Fundación y herencia*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Coordinación General Académica, Unidad para el desarrollo de investigación y posgrado, 2006, 214pp.

Schmiduber de la Mora, Guillermo, *El advenimiento del teatro mexicano (años de esperanza y curiosidad)*, México: Gobierno del Estado de San Luis Potosí, Editorial Ponciano Arriaga, 242pp.

Schmiduber de la Mora, Guillermo, *El teatro mexicano en ciernes 1922-1938*, New York, Peter Lang, 1992, 223pp.

Scheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985, 411pp. (Colección Vida y Pensamiento de México)

Sheridan, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México: CONACULTA, Ediciones Sin Nombre, 2004, 165pp.

*Teatro mexicano del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956, v.3

Vallarino, Yvette, *Un acercamiento al Grupo de los Siete Autores Dramáticos 1925-1926. Al fin mujer de Carlos y Lázaro Lozano García*, [tesis], México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Vasconcelos, José, *Obras completas*, México: Libreros mexicanos, Tomo IV, 1961, 1723pp.

Verani, Hugo, *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos proclamas y otros escritos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995, 279pp.

### **Hemerografía.**

Áviles, Juan Ramón, "Porqué debe surgir el teatro mexicano" en *El Universal*, México, septiembre 21 de 1922, Núm. 28, Año 6.

Del Rey, Ricardo, "Comentarios teatrales" en *El Universal Ilustrado*, México, agosto 30 de 1928.

EGA, Juan, “El teatro en México, está así...”, en *El Universal Ilustrado*, 20 de julio de 1929.

González, Peña Carlos, “La decadencia del arte dramático en México” en *El Universal*, México, enero 8 de 1922.

Gorostiza, Celestino, “El teatro y la actitud mexicana”, en *Contemporáneos.*, 20 de enero, 1930.

Jubilo, “El teatro en México, está así...” en *El Universal Ilustrado*, 6 de junio de 1929.

Jubilo, “El teatro en México, está así...” en *El Universal Ilustrado*, 20 de junio de 1929.

“Manifiesto del Grupo de Los Siete Autores Dramáticos”, en *El Universal Ilustrado*, 11 de febrero de 1926, p.

Monterde, Francisco, “El Grupo de los Siete Autores Dramáticos”, en *Escénica*, septiembre, época I. Núm. 4 y 5, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

## **Ciberografía**

Dubatti, Jorge, *Filosofía del teatro en Argentina. Fundamentos y Corolarios*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, p. 25 en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5695729.pdf> Obtenido el 15 de junio de 2015

Hamilton, Nora, *Cuadernos Políticos*, número 36, ediciones era, México, D.F., abril-junio 1983.

<http://www.bolivare.unam.mx/cuadernos/cuadernos/contenido/CP.36/CP.36.7.NoraHamilton.pdf> Obtenido el 10 de octubre de 2015

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, *Cultura y Política en el Drama Mexicano Posrevolucionario.*, p.46

[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6317/1/CuadernosASN\\_20.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6317/1/CuadernosASN_20.pdf) Obtenido el 22 de diciembre de 2013

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, “Modelización y re-presentación de la historia en el teatro” [http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1626/Modelizacion\\_no\\_18.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1626/Modelizacion_no_18.pdf?sequence=1&isAllowed=y) Obtenido el 15 de junio de 2015

Pavis, Patrice, “Del texto a la escena: un parto difícil” en <https://es.scribd.com/document/245620978/Pavis-Patrice-Del-Texto-a-La-Escena> obtenido el 15 de junio de 2015

Pérez Montfort, Ricardo, El pueblo y la cultura. Del Porfiriato a la Revolución. [http://132.248.9.34/libroe\\_2006/0004176/06\\_03.pdf](http://132.248.9.34/libroe_2006/0004176/06_03.pdf) obtenido el 21 de agosto de 2015

Reverte, Bernal, *Los contemporáneos: vanguardia poética mexicana*. En <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/3187/1/5.%20LOS%20CONTEMPOR%C3%81NEOS,%20VANGUARDIA%20PO%C3%89TICA%20MEXICANA,%20CONCEPCI%C3%93N%20REVERTE%20VERNAL.pdf> Obtenido el 18 de junio de 2013.

Stanley Robert Ross, *El historiador y el periodismo mexicano* <http://aleph.academica.mx/jspui/bitstream/56789/29678/1/14-055-1965-0347.pdf> Obtenido el 18 de junio de 2013

## ANEXO

### 1) Primer manifiesto del Grupo de los *Siete Autores Dramáticos*.

#### MANIFIESTO DEL GRUPO DE LOS SIETE AUTORES DRAMÁTICOS

##### *A LOS NUESTROS Y A LOS OTROS*

El Grupo de los siete autores dramaturgos que desde hace tiempo trabajan por la formación de un teatro mexicano, sin interés personal ni vanidad alguna, se dirige al público de México, porque considera que así cumple con un deber impuesto por los ideales que persigue. No espera diatribas ni aplausos, porque conoce la inercia de la mayoría del público y la sórdida avaricia de los empresarios teatrales. Al lanzar este manifiesto, se propone iniciar un movimiento que acabe con el mezquino ambiente que en cuestiones de teatro existe en la actualidad.

Los espectáculos teatrales agonizan entre nosotros porque no están a la altura que exigiría el decoro del público. Cuando un espectáculo vale, el público lo paga. Ningún verdadero artista, ningún espectáculo de positivo mérito, han sido defraudados en esta Capital, y si el público soporta, a veces, los espectáculos vergonzosos, eso se debe a la absoluta carencia de otros mejores, porque en una ciudad de un millón de habitantes -que bien podría sostenerse un teatro digno de ella-, existen, por lo menos, diez u once mil personas que acostumbran pasar las veladas fuera de casa. Actualmente, el Cine proporciona una diversión sencilla, grata a la mayor parte de los espectadores; los teatros solo cuentan con una minoría, porque aquéllos que irían con gusto a un buen espectáculo, prefieren quedarse en su casa, en vez de asistir a una representación mediocre, en un teatro mal acondicionado y tienen razón.

Esta situación prevalece aquí, desde hace varios años; son escasas las compañías extranjeras que nos visitan. En México solo se conoce el teatro europeo anterior a la guerra, y aún de éste son totalmente ignorados muchos autores de fama mundial como Andreieff, Butti, Claudel, Chejov, De Curel, Galsworthy, Hauptmann, Romain, Shaw, Strindberg y Wedekind. La producción posterior a la posguerra se desconoce por completo, con excepción de tres obras de Pirandello, medianamente representadas, a pesar del interés que tienen la obras de Antonelli, J.J Bernand, Crommmelynck, Chiarelli, Lenormand, Molnar, O'Neill, Raynal, Rosso di San Secondo, Sarment, Schnitzeler y Tchapek para no citar sino a unos cuantos de los que por sus méritos han salido ya de las fronteras de su patria.

Por todo lo anterior, creemos que es preciso mejorar, en todos sentidos, los espectáculos de México, que sufren un retraso considerable y no pueden satisfacer no al público menos exigente.

#### QUEREMOS:

QUE SE ARCHIVE PARA SIEMPRE el repertorio anticuado de obras y comedias que ya no pueden soportarse, por lo ridículo e insulso que resultan en nuestros días.

QUE SE EXPULSE DE LOS TEATROS a los mercaderes que ven en ellos, únicamente un medio de vida ajeno al arte; a los cómicos estultos que fomentan el gusto deplorable de cierto público; a los llamados “directores artísticos”, que no son artistas ni directores y sí los responsables, en gran parte, de que el criterio del público se relaje más y más cada día; a los empresarios que en la exhibición de sus obras más imbéciles han encontrado un medio cómodo para salir adelante y que todavía se disculpan diciendo que en México no hay público cuya cultura teatral merezca tomarse en cuenta; *ya es tiempo de sacarlos de su error, no asistiendo a esos espectáculos para evitar que se burlen del mismo público que los sostiene.*

QUE LOS QUE DESEEN REIR prefieran el circo a las comedias de “astrakán”, que no tienen gracia y ni siquiera sentido común, porque aquél es sin duda, con sus payasos, *más divertido y menos grotesco* que éstas. (No por ello se crea que somos enemigos del buen humor; pero tampoco pensemos que la comicidad en la escena deba ser forzosamente burda y ramplona)

QUE EN CAMBIO SE PRESTE APOYO EFICAZ a las empresas y a los actores que hagan labor artística o, por lo menos, *bien intencionada*.

QUE EL PÚBLICO NO CONTINUE OBSERVANDO una actitud pasiva, como hasta ahora, sino que aplauda o silbe, resueltamente, porque *un cálido aplauso, un silbido estruendoso, cuando son merecidos, hacen más provecho a los autores y a los intérpretes y hablan más alto en favor de la dignidad de los espectadores*.

QUE SE ACABE YA CON ESA TORPE Y SUCIA PARODIA de las revistas francesas que aún toleran los habitantes de México y que han invadido desde los primeros teatros hasta las ínfimas barracas, porque el mercantilismo de las empresas la imponen, a pesar de que los autores líricos producen obras de otra clase.

QUE SE SEPA QUE EXISTEN EN TODA LA REPUBLICA AUTORES cuyas obras pueden presentarse al lado de las mejores de otros países, pues no se trata solo del Grupo de los Siete ni el grupo U.D.A.D., sino de un gran número de autores mexicanos que han recogido algo del espíritu nacional y que están postergados por el desden de las empresas y de muchos actores y actrices que insisten en imaginar que los cerebros de los autores mexicanos no son de la misma calidad que los de los autores extranjeros.

QUE EL PÚBLICO NO PRETENDA CONTAR CON BUENOS ESPECTÁCULOS a precios inisidorios que no permiten lujos en el vestir de los actores ni la debida propiedad

escénica; pero que, al mismo tiempo, cuando pague exija buenos intérpretes, correcta presentación y obras modernas, suficientemente ensayadas.

### INSISTIMOS

EL GRUPO DE LOS SIETE no persigue ningún fin interesado, solo desea que el público de México tenga los espectáculos que su cultura merece.

No tomará en cuenta, por eso, las pequeñas ironías de los que son incapaces de producir y no tienen más arma que su impotente burla, ante cualquier esfuerzo a base de sinceridad.

México, febrero de 1926.

Vistor Manuel Dóz Barroso, José Joaquín Gamboa, Carlos Lozano García, Lázaro Lozano García, Francisco Monterde G. I., Carlos Noriega Hope, Ricardo Parada de León.

2) Segundo manifiesto del *Grupo de los Siete Autores Dramáticos*.

LA MEJOR COMPAÑÍA DRAMÁTICA CON ELEMENTOS MEXICANOS QUE SE HAYA VISTO EN MÉXICO.

EL GRUPO DE LOS SIETE no es un grupo financiero. Apenas se ha sostenido desde que lanzó un manifiesto vehemente y juvenil, ante la necesidad de construir en México un teatro mexicano.

EL GRUPO DE LOS SIETE nunca quiso reducir sus actividades a simples manifiestos. Por eso ahora reanuda una temporada PRO ARTE NACIONAL que habrá de seguir la brillante senda trazada por la compañía que hasta hace poco, actuó seis meses seguidos impulsando el teatro mexicano.

No habremos de ofrecer ÚNICAMENTE obras de autores mexicanos. Todo el teatro nuevo desde las producciones de la Rusia, hasta las de la bien amada Francia, serán ofrecidas por la compañía.

POR PRIMERA VEZ EN LA HISTORIA TEATRAL DE MÉXICO un grupo de autores sin miras exageradas, hacia la taquilla, toma en sus manos una empresa de espectáculos.

NO QUEREMOS GANAR DINERO y sólo pedimos con el grito más sincero de nuestro espíritu, que el público nos ayude A SOSTENER esta temporada.

EL GRUPO DE LOS SIETE sincera y radicalmente dice al público de México

No queremos dinero

No queremos vanidad

Solo queremos hacer algo desinteresado y noble.

Firmado